ИСКУССТВО КИНО

8
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 8
АВГУСТ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

И. Чекин. О новых авторских замыслах 3
М. Папава. Испытание временем 13

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

И. Ильинский. Еще раз о комедии 26
С. Лукьянов. Рождение образа 34
А. Хачатурян. Претензии композитора 43
Г. Айзенберг. О роли комбинированной съемки 47

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. Иванов. Нехудожественное произведение 59
Н. Колесникова, Г. Сенчакова. Без вдохновения . . . 63

Молодые актеры кино

В. Пудовкин. О творческом воспитании 70
К. Исаева. Правдивое и надуманное 75
С. Заманский. О первой удаче и творческой безмятежности 84

Т. Макарова, М. Ромм, А. Головня. Памяти В. И. Пудовкина 94

ЗА РУБЕЖОМ

С. Комаров. Новые пути киноискусства Чехословакии . 104
С. Кузнецов. Творческий рост венгерского кино 117

На обложке — кадр из документального фильма «Счастливое детство»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

И. ЧЕКИН

О НОВЫХ АВТОРСКИХ ЗАМЫСЛАХ

Правду жизни, а не досужий домысел, живые, полнокровные характеры, а не схемы,— вот чего требует от кинофильмов советский зритель. Наш народ желает увидеть на киноэкранах волнующие произведения о жизни и славных делах советских людей.

С разных концов нашей необъятной страны — из близких и дальних городов, поселков, станций и деревень, совхозов и колхозов — приходит огромное количество писем с разбором и оценкой новых кинофильмов.

Взыскательная критика, выраженная в простых и доходчивых словах, точно оценивает творческую работу сценариста и режиссера.

Так, о фильме «Навстречу жизни» больше всего прислали писем учащиеся ремесленных училищ. Наряду со словами благодарности за обращение к нужной и интересной теме они указывают на бледность воплощения замысла, на неточное представление авторов о жизни будущих молодых мастеров, энтузиастов труда.

По поводу фильма «Максимка» из самых отдаленных мест нашей страны приходят письма с горячими и радостными словами людей, гордящихся красотой души, стойкостью характера русского матроса.

Тысячи кинозрителей с волнением следили за судьбой главных героев фильма «Возвращение Василия Бортникова» — последней работы выдающегося мастера советской кинематографии Всеволода Пудовкина.

Личные судьбы героев, вся их жизнь с печалями и радостями, поражениями и победами делает кинофильм подлинным произведением искусства, способным взволновать зрителя.

Если герой неразрывно связан с народом, если его судьба переплетается с судьбой Родины, горячее признание зрительного зала является заслуженной благодарностью художникам, создавшим произведение большой убедительности, жизненной правды и простоты. Таким фильмом явился «Чапаев», созданный еще в 30-е годы и успешно выдержавший испытание временем.

Выдержал испытание временем и комедийный музыкальный фильм «Кубанские казаки» И. Пырьева и Н. Погодина, полный любви к народу, к его радостной трудовой жизни. Этот фильм просмотрело за несколько лет более сорока миллионов советских зрителей! Высоко оценили зрители и созданные за последний год фильмы «Композитор Глинка», «Адмирал Ушаков». У советской кинематографии немало выдающихся произведений, но и они еще далеко не оплачивают долга мастеров кино перед нашим народом, партией и государством.

Об отставании кинематографии от темпов жизни, от наступательного хода времени говорилось на XIX съезде нашей партии, определившем пути дальнейшего продвижения нашей Родины к коммунизму.

В директивах по пятому пятилетнему плану съезд указал на необходимость увеличения выпуска кинофильмов, и в этом решении звучит призыв к созданию новых ярких художественных произведений.

Нет круга и списка тем, регламентирующих «от» и «до» возможности сценариста. Правда жизни не кладется на чаши весов и не отпускается художнику на граммы и килограммы.

Каждый день нашей страны подсказывает писателю тему для создания увлекательных произведений.

В повседневной жизни нашей страны писатели и режиссеры находят богатейший материал для кинофильмов, посвященных людям Советской Родины, творцам мира и счастья. Писатели и режиссеры обязаны беспощадно изобличать врагов советского народа, предателей, пытающихся остановить наступательное движение новой жизни и погасить солнце творчества и вдохновения.

Есть еще воинствующие обыватели в литературной среде, понимающие призыв к увеличению выпуска кинофильмов как возможность амнистировать безвкусицу и пошлость.

Среди писателей, работающих сейчас над созданием сценариев комедийных фильмов, еще встречаются авторы, которые расценивают «смешное» с позиций мелкого обывателя.

Мастера нашей кинематографии порой снижают требовательность в оценке отдельных произведений киноискусства. Ратуя на совещаниях и дискуссиях за высокую идейность и художественность произведений, некоторые режиссеры киностудии «Мосфильм» дали положительную оценку политически неверному и художественно слабому фильму «Степные зори» режиссера Л. Саакова.

Взыскательность, глубокая принципиальность и творческая смелость должны пронизывать повседневную работу сценариста, если он хочет итти в ногу со временем, участвовать в великом строительстве коммунизма.

Советские писатели и драматурги, помня о том, что нашему народу нужно много хороших, волнующих кинопроизведений, создают новые сценарии, предлагают свои новые замыслы.

Цель этой статьи — рассказать о новых замыслах наших писателей и драматургов, активно включившихся в дело создания новых киносценариев и раскрывающих взятые темы в плане больших и ясных задач, которые поставили перед киноискусством народ и партия.

Во многих новых авторских заявках, либретто, а также и законченных сценариях присутствуют интересные и смелые решения.

Острые конфликты, отражающие жизненные столкновения, легли в основу многих будущих кинофильмов 1954 года.

* * *

С цветущих равнин Карталинии и Колхиды, из горных районов Сванетии, Рачи и Хевсуретии съезжаются в столицу Грузии, под яркое небо Тбилиси, юноши и девушки.

Пастух Вепхиа пришел с гор. В живописном национальном костюме, с саблей у пояса, он резко выделялся от остальных сверстников манерой поведения, внезапностью совершаемых поступков.

Любимая девушка, оставленная Вепхиа в горной деревушке, так и не узнала от него в последние минуты расставания, когда он вернется. Вепхиа собрался в Тбилиси внезапно. Он сказал своей Мзекале лишь несколько слов и отправился в дорогу.

Прекрасно было дело, ради которого съехались в грузинскую столицу тысячи юношей и девушек.

На месте, где когда-то существовал древний город Рустави (родина великого поэта Руставели), намечено строительство первого в Грузии

металлургического комбината. Грузинские юноши отправляются в Магнитогорск, чтобы усвоить опыт, знание, умение старых уральских сталеваров.

Сабля Вепхиа, оставшаяся в его семье от прадедов, сломана. В ножнах только половина клинка, и он мечтает из уральской стали сделать себе новый клинок.

Он немного смешон с этой своей мальчишеской мечтой. Но вот труд мастеров увлекает молодого хевсура, и его романтические побуждения превращаются в не менее прекрасное реальное желание овладеть мастерством сталевара.

И здесь сказываются все недостатки его горячей и впечатлительной натуры, ему кажется слишком медлительным процесс освоения новой профессии. Нетерпеливый Вепхиа совершает тяжелую ошибку — сжигает свод в печи. Это чрезвычайное происшествие становится известным всему заводу. Гордый и впечатлительный Вепхиа тяжело переживает все случившееся. В испытаниях, победах и поражениях, печалях и радостях формируется, мужает и закаляется характер Вепхиа. Мзекала и Вепхиа встречаются через три года в Рустави; вместе со своими сверстниками они создают новый город — мечту своей жизни. Об этом рассказывает в своем новом сценарии писатель А. Белиашвили.

Замысел другого, еще не законченного сценария переносит нас с равнин Карталинии в далекий пограничный гарнизон. Перед нами развернется картина жизни и повседневных дел людей, охраняющих рубежи нашей Родины.

В центре внимания — жена рядового офицера Советской Армии, несущего службу в дальних краях. Она не может использовать здесь свою специальность художника-гравера и становится домашней хозяйкой.

Героиня — верный друг мужа, мать двоих детей — почти все свое время отдает семье. Однако она не ограничивается узкосемейными интересами. Нет, она остается человеком глубоко общественным во всем — и в отношении к делам и интересам мужа, его товарищей и сослуживцев, и в той посильной общественной деятельности, которую она с интересом и радостью ведет.

Автор проводит в своем задуманном для кинематографа произведении интересную и яркую мысль: Советская Армия охраняет покой Родины, и в стойкости, мужестве, спокойной уверенности офицера нашей армии есть немалая заслуга верной жены, неизменного друга во все самые трудные часы испытаний.

Так собирается решать К. Симонов свой новый сценарий, посвященный семье, взаимной верности, дружбе и любви.

Замысел писателя дает возможность показать главное и значительное в жизни советских людей через их психологию, их богатый духовный мир.

Попытки многих писателей и режиссеров проникнуть в жизнь наших современников через изображение только их производственных и трудовых дел, без показа личной жизни противоречат социалистическому реализму, предполагающему всестороннее изображение характера человека.

Сценарий грузинского писателя А. Белиашвили «Огни Рустави» свидетельствует о верном понимании автором стоящих перед кинематографией задач.

В «Огнях Рустави» показ строительства города и работы мощного медеплавильного комбината на Урале не заслоняет человеческих переживаний. Герои изображены не только в работе, на производстве, но и в личной жизни, в быту.

Правда, автор «Огней Рустави» еще не достигает раскрытия характеров своих героев во всем их разнообразии. В скупой авторской заявке К. Симонова более отчетливо проступает жизнь героев, чем в отдельных

сценах или эпизодах названного нами сценария, но все же чувства и переживания пастуха Вепхиа, его любимой девушки Мзекалы делают убедительными образы героев — сценарий дает возможность достаточно полно увидеть изображаемую жизнь.

* * *

За последнее время многие авторы показывают партийных руководителей какими-то начетчиками. Обеднение чувств и мыслей делает непохожими героев в фильме на их прототипов в действительности. В ряде наших кинокартин личные переживания героев занимают немалое место, показаны убедительно, но дидактическая, поучающая роль секретаря райкома или обкома не обогащает действия, а сообщает многим эпизодам лишь ощущение официальности и скуки.

Писатель В. Собко в своем еще не завершенном сценарии «Белое пламя» рассказывает о росте молодого партийного руководителя, о борьбе за коммунистическое отношение к труду.

В этом сценарии жизнь и дела Семена Крутояра тесно переплетаются с жизнью и делами всей нашей страны. Семен Крутояр, начинающий в сценарии свой путь с парторга цеха завода, сталкивается с десятками разнообразных вопросов производственного, бытового и личного характера. Он борется с консерватизмом отсталых специалистов и поддерживает каждого, в ком горит и зреет творческая мысль.

Крутояр любит, но он убежден, что избранной им девушке нравится его товарищ. Тяжело Семену Крутояру сознавать это, но честность и прямота заставляют его отойти в сторону. Здесь Крутояр показывает себя не очень тонким психологом. Девушка любит только Крутояра. Разумеется, жизнь все ставит на свое место, и Семен Крутояр находит свое счастье.

Примечательной особенностью замысла В. Собко является показ главного героя и его друзей не в обособленном, только лишь производственном мире, а в потоке жизни, в повседневных заботах, радостях, ошибках и победах.

Семен Крутояр, по замыслу Собко, так же как и организатор строительства Арчил в сценарии «Огни Рустави» А. Белиашвили,— это люди полнокровные, разносторонние.

Стремление раскрыть характер партийного организатора во всем его многообразии, во всей его сложности имеет принципиальное значение.

Драматургически остро разрешаемый сюжет, попытка найти впечатляющий и жизненно правдивый конфликт содержатся и в либретто сценария И. Свистунова «Лейтенант пехоты».

Радостным и оживленным приходит лейтенант пехоты Юрий Громов на свидание с любимой девушкой. Много ждет он от этой встречи — сегодня должно определиться его будущее. Но внезапно девушка сообщает Юрию, что она любит другого. В ночь, в грозу один блуждает он по парку, забыв о приказе генерала всем офицерам после двенадцати ночи быть по квартирам.

А ночь приносит стремительный разворот событий. Командир дивизии поднимает полк по тревоге. Быстро, в минимальный срок приходит в движение часть. И только одного из лучших офицеров, Юрия Громова, не оказывается на месте. С часами в руках ждет генерал. Ему особенно больно — нарушение приказа допустил сын его боевого друга.

Так начинается сценарий «Лейтенант пехоты». Автор решает тему о воинском долге и дисциплине, привлекая разнообразный жизненный материал, и стремится личность героя раскрыть всесторонне, не ограничивая показа дальнейшего пути молодого офицера узкими рамками только военной жизни.

Сценарий на тему о воинском долге и дисциплине пишет и Г. Мдивани, но решает свое будущее произведение «Солдат Иван Бровкин» в

комедийном плане. Изображая будни армейской службы, Мдивани также находит место для изображения личной жизни, любви, душевных волнений.

Иван Бровкин в семнадцать лет окончил школу и начал работать в колхозе. Он с горячностью и увлечением берется за поручаемые и не поручаемые ему дела, но быстро охладевает к ним, так как не может найти себе профессии по душе.

Парень любит пошутить, посмеяться, он придумывает различные веселые истории, рассказывает их своим товарищам и часто, не работая сам, мешает работать другим. За ним закрепляется кличка «непутевый».

«Непутевый» любит дочь председателя колхоза, и она любит его.

У Бровкина имеется «соперник» — колхозный бухгалтер, который пытается уязвить и унизить Бровкина по любому случаю в глазах родителей невесты.

«Непутевый» овладевает профессией шофера, но однажды на глазах у всех его машина, внезапно накренившись на крутом повороте, терпит аварию.

«Соперник» уговаривает председателя, чтобы тот прогнал шофера-лихача из колхоза.

В это время Бровкина призывают в армию. И вот эпизод за эпизодом, сцена за сценой показывается, как непутевый и недисциплинированный Иван Бровкин вырабатывает в себе характер и силу воли. Этому способствовали умные командиры, их заместители по политработе, комсомольская организация, опытные солдаты.

Бровкин не забыл о своей любимой девушке Тоне из колхоза. Он писал ей часто и подробно, но «соперник» вместе с отцом девушки перехватывали его письма.

Тоня уехала учиться в институт. «Соперник» стал все чаще и чаще появляться в городе, и девушка стала привыкать к его посещениям.

Получив отпуск, Бровкин приехал в колхоз. Ему казалось, что обида на Тоню победила его любовь к ней. Но это только ему показалось.

Тоня была поражена переменой в Бровкине. Вернулся новый человек. От прежнего «непутевого» осталось только веселье и уменье петь. Снова зазвучала на улицах гармоника в руках Ивана Бровкина. Но это уже играл не «непутевый» Иван, а молодой человек с горячим сердцем, понимающий, что значит жизнь, труд и верность. Любовь побеждает гордость, обиды. Происходит объяснение с Тоней.

«Соперник» после отъезда Бровкина начал развивать «теорию» о том, что военная служба делает человека черствым, что для военных любовь — это «только раз плюнуть».

Но бухгалтер колхоза был посрамлен, когда вскоре полк Ивана оказался в том же городе, где училась Тоня.

Г. Мдивани сумел и в комедии раскрыть тему воспитания характера и чувства долга, показав в органическом единстве и личную и служебную жизнь героя.

При самых различных авторских решениях в замыслах К. Симонова, И. Свистунова и Г. Мдивани на первом плане живые люди, а не уставные схемы.

* * *

В либретто сценария «Семнадцатилетние» авторы Е. Успенская и Л. Ошанин рассказывают о дружбе и любви нашей молодежи, об их творческом и горячем увлечении своим трудом.

Замысел авторов самобытен, интересен и отличен от целого ряда фильмов и сценариев, посвященных нашей школьной молодежи.

Сценарий начинается с рассказа учителя Сергея Филипповича Алпатова о том, «как он, уходя на фронт, запомнил каждое дерево, каждый

дом, недавно выстроенный вокзал, весь нарядный, зеленый, солнечный маленький город, в котором он вырос».

Самого Алпатова зритель в прологе фильма не видит, звучит только его голос, и пока Алпатов говорит, на экране показывается страшная картина разрушения: пни вместо деревьев, развалины вместо домов, сожженный вокзал.

Но вот Алпатов после окончания войны возвращается в свой родной город. Он отказывается от всех предлагаемых ему постов. Он по призванию учитель, учителем он и хочет остаться.

С разговора о выборе профессии начинается одна из главных тем сценария — определение человеком своего призвания, своего места в жизни, где он будет больше всего нужен и счастлив.

Наряду с учителем Алпатовым героями сценария являются его воспитанники — Глеб Семенов, Виктор Бутягин, Катя Синичкина и другие. У всех у них различные характеры и наклонности, привычки и понятия о жизни.

Действие развивается в столкновениях передового учителя Алпатова, хорошо понимающего запросы и устремления своих учеников, с попытками ограничить эти стремления узкими рамками «педагогической догмы», носителем которой является преподавательница Рыжакина — схоласт и книжник.

Авторы остро ставят вопрос о методах воспитания, о правильном и чутком подходе к нашим школьникам.

Бутягин учится на пятерки, но нет у него подлинной заинтересованности ни в одном из изучаемых предметов. Таким его воспитала Рыжакина.

Глеб Семенов часто получает и посредственные отметки, но мир его мечтаний, понимание жизни и будущего куда ярче и богаче, чем у Бутягина. А вместе с тем именно Семенов представляется «трудным» для школьного совета.

В лице Бутягина авторы показывают тех, кто живые чувства и мысли выражают стандартными, стершимися словами и определениями. Весь сценарий строится на столкновениях и конфликтах, в которых убедительно раскрываются характерные черты нашей молодежи.

Судя по либретто, сценарий «Семнадцатилетние» может явиться ярким произведением.

Сценарий «Верное сердце» Е. Габриловича, посвященный советской семье, значителен уже своим замыслом. В основу сценария положен жизненно убедительный и достоверный конфликт.

Жили молодые супруги. Жена Надя видит своего мужа Сергея — инженера крупного завода — только за обедом или поздним вечером. Сергей любит жену, но относится к ней, как к некой привычной детали обстановки.

Надя, пишет автор, понимает, что все есть у нее: и дом, и ребенок, и картины на стенах, но счастья нет.

Сергей уезжает на другую работу. Надя не едет с ним, она остается, чтобы закончить институт.

Оставшись один, Сергей начинает понимать, как он любит Надю и какое огромное место занимает она в его жизни. Любовь как бы начинается вновь. Он посылает Наде телеграмму за телеграммой, умоляя ее приехать. На каникулы Надя приезжает к мужу. Он с восторгом встречает ее. Время сгладило воспоминания о прежних размолвках, ничто, кажется, не мешает их счастью.

Но это счастье коротко. Уже через несколько дней Надя видит, как разрослось в Сергее все то, против чего она так восставала: безапелляционность суждений, безграничная уверенность в своем превосходстве, высокомерие.

С тяжелым чувством возвращается Надя в родной город.

Нетерпимость Сергея к критике и замечаниям товарищей приводит к катастрофе. Его снимают с должности главного инженера. В маленьком городке, на небольшом предприятии начинает Сергей свою новую работу. «Трудно переживает Сергей полученный им урок. Многое он уже понял, но жизнь представляется ему сломанной, без будущего», — пишет автор. Надя решает, что ей необходимо вернуться к мужу, поддержать в трудную минуту близкого человека.

«...Однажды, вернувшись с работы в свою холодную, необжитую комнату, он видит раскрытые чемоданы, знакомые вещи».

Сергей холодно встречает Надю: он не нуждается в жалости, не желает жертв. Но Надя не уезжает.

И снова возникает вокруг Сергея атмосфера дружбы, любви.

Душевные качества Нади, которых он раньше не замечал, помогают ему теперь вновь обрести веру в себя.

Рождение второго сына, общность дел, интересов создают наконец-ту подлинную семью, за которую Надя с таким трудом и так долго боролась.

Авторские замыслы К. Симонова, А. Успенской и Л. Ошанина, Г. Мдивани, Е. Габриловича, И. Свистунова, В. Собко представляют значительный интерес для советской кинематографии — в них наши современники и сверстники, их большая и сложная жизнь со всеми ее противоречиями и особенностями.

* * *

Важную тему нашей советской действительности поднимает С. Герасимов в сценарии «Во имя закона». Сценарий рассказывает о простой женщине, вышедшей из народа, которая своей принципиальностью, умом и высоким чувством справедливости завоевала всенародное доверие и была избрана народным судьей.

Для автора ясны все пути драматургического решения, им найден интересный и сложный жизненный материал для создания образа героини. Многое уже написано.

Велик коллектив советских людей, участвующих в делах промышленного предприятия, где разворачивается действие. Характер героини раскрывается в столкновениях, которые повседневно возникают в жизни этого предприятия.

«Умение обнаруживать недостатки в трудовой жизни и стремление бороться с ними — черты, присущие всем лучшим людям нашего общества, — свойственны ей в высшей степени», — пишет С. Герасимов о своей героине.

Героиня сценария настойчива в достижении поставленной цели. Она все время в действии, дни ее жизни насыщены событиями. Ей удается, с помощью коллектива, обнаружить действительные причины возникших трудностей и срывов на заводе. Она разоблачает бездеятельных, трусливых, объективно вредящих делу людей. За это ее высоко ценят товарищи, выдвигая кандидатом в народные судьи.

С. Герасимов показывает практическую деятельность своей героини в суде.

Автор развивает в своем произведении и тему личных переживаний молодой женщины.

В своей судебной практике она сталкивается с необходимостью принять решение, от которого зависит судьба близкого и дорогого ей человека. Несмотря на попытки помешать ей вынести суровый приговор, судья остается глубоко принципиальной: компромисс не свойствен ее натуре.

В сценарии выведен старый рабочий — народный заседатель. Человек большой житейской мудрости, он помогает героине освоиться на но-

вом поприще. В дружбе этих двух людей будут показаны черты новых отношений, рождающихся в нашем обществе.

«Им вместе,— рассказывает С. Герасимов о героях сценария,— приходится решать очень сложные дела, старательно избегая судебных ошибок, которые могут оказаться роковыми для подсудимого; определять правильную меру наказания, виновность и невиновность. И они всегда пытаются заглянуть в будущее подсудимого».

В сценарии С. Герасимова «Во имя закона» финальная сцена посвящена встрече судьи с одним из бывших подсудимых. Происходит она в поезде. Судья возвращается с выездной сессии Верховного суда; подсудимый, отбыв срок заключения, возвращается в родной город.

Разговор, который возникает между ними, должен объяснить все особенности советской системы взглядов на место человека в обществе. Этот разговор должен открыть новые жизненные перспективы перед некогда осужденным человеком, открыть ему путь в общество, путь к полноценному труду.

«Такова,— пишет С. Герасимов,— последняя встреча судьи и подсудимого. Оба они выходят из поезда на одном из московских вокзалов, и жизнь могучего города, советской трудовой столицы, вовлекает их в свой неиссякаемый творческий поток».

Многие страницы из написанного уже автором свидетельствуют о том, что скоро будет закончено новое произведение, посвященное дням нашей жизни, людям больших и светлых сердец.

Мы не случайно, кратко анализируя отдельные сценарии и развернутые замыслы писателей, останавливаемся на теме личной жизни.

К сожалению, во многих произведениях эта тема отодвигалась на второй план, ибо авторы изображали жизнь только с одной стороны — служебной, производственной.

На совещании писателей и творческих работников кинематографии в Министерстве культуры СССР уже указывалось на бедность переживаний и чувств, однообразие внутреннего мира героев кинокартин, на то, что предпочитали писать сценарии и ставить фильмы не о любви, а о проблемах любви.

За последние несколько лет технологические и производственные процессы зачастую подменяли в драматургии развитие характеров героев, что обедняло произведения киноискусства.

Из фильмов, посвященных жизни выдающихся деятелей культуры, искусства, науки, исключалось все, что хотя бы отдаленно могло напомнить о личной жизни великих композиторов, ученых и актеров. И фильмы становились скучными, незначительными, напоминали «жития святых».

Холодная, равнодушная встреча советским зрителем выпущенного на экраны кинофильма «Белинский» лишний раз подтвердила бесперспективность и ненужность этих серых и неинтересных справок о великих деятелях нашего народа.

Без творческого волнения, горячего сердца и подлинного вдохновения невозможно создать сценарий и фильм, в центре которых находится герой, чье имя с гордостью и любовью называет весь наш народ.

* * *

В авторских замыслах и сценариях А. Софронова и А. Сурова, Г. Леберехта и В. Кочетова ярко и разносторонне вырисовываются люди рабочего класса.

В сибирских лесах живут и действуют герои сценария А. Софронова и Н. Рожкова «Лесная песня» — молодые лесорубы. Им не очень хочется признавать авторитеты специалистов, приезжающих к ним на участки. Правда, разные среди лесорубов встречаются люди. Одни завое-

вали славу большого мастера своего дела, другие работают с прохладцей. Женщина-инженер, попавшая в среду этих в общем хороших людей, сумела внести в работу и в отношения с лесорубами много нового, живого, проявить качества характера, за которые они прониклись к ней уважением.

У знатного лесоруба Андрея зарождается любовь к скромной женщине-инженеру, внезапно появившейся в тайге и нарушившей спокойствие тех, кто почил на славе первых рекордов.

Богатство сердечных чувств героев сценария делает его поэтическим произведением.

«Большие огни» — сценарий, задуманный А. Суровым, расскажет о судьбе Андрея Бойченко и Виктора Стрельцова, идущих по жизни с разным отношением к ней.

Андрей Бойченко воплощает в себе лучшие черты нашей молодежи. Слава не вскружила головы ему, одному из лучших сталеваров.

Виктор Стрельцов — также мастер своего дела, но он стремится подчеркнуть свое превосходство над товарищами. Он также добился славы, но она приводит Виктора почти до крушения. Однако Стрельцов во-время осознает, что ему нужно начинать жить заново.

Герой сценария Ганса Леберехта двадцатилетний юноша Андрус Ярвот приезжает из деревни в индустриальный район Эстонии. Он мечтает о большой жизни и работе. Автор шаг за шагом показывает, как растет и мужает юноша, сталкиваясь с различными преградами на своем пути.

Человек кристальной честности, он смело идет против тех, кто мешает строить и созидать. И здесь он не останавливается ни перед чем: он может поссориться с друзьями, если они его не поймут, и разоблачить противника, который еще только вчера прикидывался его союзником.

В новых произведениях о жизни рабочего класса наличествуют страстные столкновения и споры, герои сценариев — живые и разнохарактерные люди. Вслед за сценарием о семье потомственных мастеров кораблестроения — «Семья Журбиных» В. Кочетова и С. Кара («Искусство кино» № 6, 1953 г.) сценарий Г. Леберехта также поднимает эту нужную тему.

Темы дней нашей жизни ощутимо звучат в либретто, заявках и сценариях большого отряда советских писателей, работающих сейчас в области советской кинодраматургии.

* * *

Еще встречаются у нас людишки с бумажной душонкой, готовые засушить живую человеческую мысль в пожелтевших архивных папках. Еще выглядывают из темных подворотен пошляки и склочники,— высматривают, не найдется ли для них местечка, где бы можно было замутить воду, оскорбить человеческое достоинство, опорочить честного работника.

За их спинами стоят ротозеи и простофили, потакающие такого рода проходимцам, снабжающие их рекомендациями, покровительствующие им. В гневных, разоблачительных фельетонах «Правды» высмеиваются и осуждаются эти холодные и равнодушные люди, забывшие о бдительности, застывшие в невозмутимой позе бюрократов.

Писатели, работающие для кино, не прошли мимо этих явлений, еще имеющих место в нашей действительности.

Так, в цикле короткометражных сценариев под названием «Лесные концерты» С. Михалков, экранизируя свои басни, обличает ханжество и бюрократизм, выскочек и самодуров.

Кинокомедия А. Корнейчука «Звезды» высмеивает людей зазнавшихся и самоуспокоившихся. Ее сатирическое острие направлено против сторонников выполнения планов методом штурмовщины.

В сценарии директор шахты заставляет инженеров и начальников участков работать сутками, бесконечно заседать. Против этого восстают жены инженеров и требуют, чтобы их мужья имели возможность ежедневно уделять время семье, театру, литературе.

В кинокомедии К. Финна «Карьера Пыляева» разоблачению и осмеянию подвергаются карьеристы и люди, разбазаривающие государственные средства, подхалимы и угодники, превозносящие любое начальство и расстилающиеся перед ним ковровой дорожкой.

Герои сценария К. Финна — Пыляев и Золотухин, носители отрицательных черт, имеют каждый свою порочную «философию», свою тактику. Но они вынуждены все время находиться в состоянии обороны от активно наступающей на них светлой правды нашей жизни — в этом верность построения сюжета и конфликта сатирической комедии.

* * *

В ответ на решения XIX съезда КПСС советские литераторы создают новые произведения. Творческая активность как ведущих, так и молодых писателей нашей страны в деле создания новых киносценариев уже дает свои ощутимые результаты.

Разумеется, еще предстоит большая работа, чтобы преодолеть в кинодраматургии серьезные недостатки и ошибки.

Еще имеется сюжетное однообразие, еще слишком часто встречаются штампы: показывая завод, авторы обязательно делают директора плохим, вступающим в конфликт с рабочим коллективом; в колхозе председатель тоже обычно плох и тоже отрывается от коллектива. Это дает неправильное представление о нашей действительности. Попадаются произведения, в которых все личные конфликты разрешаются только на производстве. Отсюда возникает примитивность решения конфликта—его финал становится ясным с первых же эпизодов сценария.

Но в значительном списке писателей, работающих в области кино, мы видим немало драматургов и поэтов, прозаиков и сценаристов, чьи новые замыслы и сценарии отвечают поставленным перед советским кино задачам.

Проблема создания образа положительного героя нашей современности стоит в центре внимания кинодраматургов.

«И будут ходить по земле люди вольные, великие свободой своей... и лучшими будут считаться те, которые шире обнимут сердцем мир, которые глубже полюбят его,— лучшими будут свободнейшие — в них наибольше красоты! Велики будут люди этой жизни».

Это люди горьковской мечты, люди дней нашей жизни — прообразы новых героев, живущих в писательских замыслах и вдохновляющих их на новые творческие свершения.

М. ПАПАВА

ИСПЫТАНИЕ ВРЕМЕНЕМ

Перед советским кинематографом XIX съездом партии поставлена задача увеличить выпуск кинофильмов. Для выполнения этих указаний нам прежде всего необходимо создать большое количество полноценных в идейном и художественном отношении сценариев, ибо сейчас уже никто не оспаривает, что сценарий есть решающая идейная и художественная основа фильма. Деляческие и вредные попытки рассматривать сценарий как некий литературный полуфабрикат, попытки оторвать развитие советской кинодраматургии от общего роста и развития советской литературы давно уже биты.

В нашей кинодраматургии, хотя и давшей за последние годы ряд интересных произведений, наметилось известное отставание от духовных запросов советских зрителей. Подчас даже верные идейные устремления драматургов не получали полноценной художественной формы выражения в сценариях. Они не несли в себе богатства наблюдений художника, распадались на отдельные тезисы, а герои превращались в бледные схемы — иллюстрации к этим тезисам. Такие произведения не могли активно вторгаться в жизнь. Зритель не становился горячим и взволнованным соучастником действия, происходившего на экране. Подобные кинопроизведения имели очень недолговечную жизнь на экране.

Это заставляет нас с особенной серьезностью задуматься над вопросами сценарной формы, соответствующей идейным устремлениям советской кинодраматургии. Проблема сюжета как роста и движения характеров, проблема диалога в фильме, создание типических образов, острота и реалистичность конфликта, глубина проникновения писателя в нашу прекрасную социалистическую действительность, умение четко и коротко ввести в сюжет новое действующее лицо и т. д. — все это есть отдельные стороны одной большой проблемы художественной формы в нашей кинодраматургии. Именно здесь мы часто не можем выйти за пределы общих рассуждений, а порой и схоластических споров: типичен ли директор завода, отстающий от темпов роста нашей страны, или председатель колхоза, все еще желающий работать по старинке.

Вместе с тем ряд кинопроизведений не сходит с экрана многие годы. Полезно яснее выявить причины этого неувядающего успеха наших лучших произведений, ставших уже классическими образцами советской кинодраматургии.

Примерно двадцать лет назад создавался сценарий о Чапаеве. Если мы проанализируем работу кинодраматургов Васильевых над «Чапаевым», то увидим, что этот фильм потому и стал классическим произведе-

Из беседы на Всесоюзном семинаре по кинодраматургии.

нием советского кино, что в нем нашли свое выражение принципы социалистического реализма, о которых с такой силой и остротой напомнил тов. Г. М. Маленков в своем докладе на XIX съезде партии и неоднократно писала партийная печать.

Анализ решения проблемы типического и индивидуального, смелого и правдивого изображения острых и ярких характеров на широком социальном фоне, метода создания положительных и отрицательных образов в «Чапаеве» может явиться для кинодраматурга своеобразной школой мастерства.

Обратимся к началу сценария. Авторы обнаруживают большую творческую смелость, показывая легендарного героя гражданской войны в критический для него час. Отряды Чапаева бегут под натиском чехов. Вмешательство Чапаева останавливает отступление. Внимание зрителя сразу же приковывается к герою: мы видим в нескольких коротких и лаконических кадрах его отвагу и огромный авторитет среди этой крестьянской, по существу, армии.

Эпизод проникнут юмором. Авторы не боятся совместить героическое с комедийным. Хутор отбит, и на вопрос Чапаева, обратившегося к одному из партизан, где его пулемет, тот отвечает:

— Я его, Василий Иванович, сам в речке спрятал... вот тут, у самого бережку. — Не дожидаясь разрешения, Пастухов бойко полез в воду.

Читая сценарий иных авторов, видишь порой, как драматург не может соединить полноту найденных им жизненных подробностей с центральной, осевой линией конфликта, а следовательно, с основной идеей произведения. И тогда найденная им подробность существует сама по себе, она натуралистична, а основная тема развивается в своеобразных диалогах-тезисах, которыми обмениваются герои фильма.

В «Чапаеве» упомянутая нами деталь (брошенное в реку оружие) сейчас же попадает в сферу отношений Чапаева и Фурманова. Эти образы, по существу, и «ведут» весь сценарий, несут основную идейную нагрузку его.

В отличие от Чапаева, которого мы увидели впервые на бешено мчащейся тройке, второй герой фильма — Фурманов — скромно выходит из лесу с несколькими красноармейцами; звезды на их шлемах символизируют начало создания регулярных частей Красной Армии. Если Чапаев сразу обнаруживает ряд присущих ему качеств, то Фурманов еще загадка и для самого Чапаева, и для зрителя. И только в дальнейшем ходе развития содержания фильма мы увидим, как тихий и скромный на вид Фурманов умно осуществляет волю партии, шлифуя стихийный военный талант Чапаева, превращая его в одного из полководцев регулярной Красной Армии, помогая ему расти и избавляться от ряда недостатков, которые сам Чапаев готов принять за достоинства. Экспозиция Фурманова дана с точки зрения Чапаева: вышел из лесу некий невидный человек, и почему этот человек должен стать комиссаром при нем, Чапаеве, это ему совершенно непонятно. Тут и находит свое продолжение упомянутый выше эпизод, в котором раскрываются отношения героев: бойцы ныряют в реку, собирая там брошенное раньше оружие. На вопрос Фурманова, что это они там делают, Чапаев отвечает:

— Купаются... жарко.

За этим дипломатическим ответом Чапаева кроется его нежелание посвящать Фурманова в только что происшедшие события. Одновременно это и очень типичная для Чапаева-партизана черта: дескать, что промежду мной и бойцами было, — дело наше, а тебя не касается. Это и своеобразная взаимная разведка боем двух характеров.

Такое многогранное и широкое использование, казалось бы, одной неприметной подробности, «работающей» одновременно в различных направлениях, и составляет одну из особенностей мастерства сценаристов.

Если внимательно проследить развитие отношений Фурманова и Чапаева, мы нигде не найдем в их поступках элементов декламации, риторики, этакого голого тезиса, вложенного в уста героев. Они живут полнокровной жизнью и действуют в конкретных исторических условиях. Каждая новая сцена как бы открывает перед нами все новые и новые жизненные пласты, обогащая и характеры героев и наше познание изображаемой эпохи.

По приказу Фрунзе Фурманов приезжает накануне наступления. В партизанскую дивизию Чапаева прибыл комиссар, представитель партии. Казалось, было бы естественно показать, что это — человек, который сразу сумеет разобраться в военной обстановке. Но авторы отказывают ему в этом умении. Сцена, где Чапаев намечает обстановку и задачи будущего боя, является своеобразным испытанием Фурманова. И когда к нему обращается Чапаев: «Как думает комиссар»? — он, угадав подвох Чапаева, находит умный выход:

— Командир уже принял решение. По-моему, оно правильное.

И Чапаев понимает, что комиссара «на кривой не объедешь», и начинает уважать его значительно больше.

Очень часто в наших сценариях из самых лучших побуждений мы наделяем героев всякими положительными качествами. Как говорится, такой герой «и жнец, и швец, и на дуде игрец». Однако, не находя большого и типического конфликта для выявления всех этих качеств в драматическом действии, сценарист, точно на прилавке, раскладывает их перед зрителем. Но в этом случае, сколько бы новых качеств мы ни прибавляли положительному герою, они все равно будут некой арифметической суммой, не превращаясь в единый и типический характер.

Отсутствие специальных военных знаний у Фурманова позволило Васильевым интересно вскрыть новые черты этого большого характера, создать напряженную сцену в развитии единого драматического действия — отношений между Фурмановым и Чапаевым.

Не следует думать, однако, что наделение героя теми или иными чертами характера или качествами зависит от некоего авторского произвола. Именно здесь и обнаруживается разница между ремесленничеством и подлинным творчеством на основе метода социалистического реализма. Жизненная правда, увиденная художником, лежит в самой основе этого метода.

Мы знаем, что время, которое описывают Васильевы, было периодом создания первых регулярных частей Красной Армии. Коммунисты учились военной науке, создавая новую армию трудящихся. И потому отсутствие специальных военных знаний — это не выдумка, не условный драматургический поворот, а исполненная правды, убедительная подробность, обогащающая и характеристику эпохи и образ Фурманова. Да, коммунисты того времени и воевали и одновременно учились воевать. Фурманову предстоит преодолеть элементы крестьянского анархизма Чапаева и сделать из его партизанской вольницы регулярную часть Красной Армии, но и ему, Фурманову, есть чему поучиться у Чапаева. Так закономерно возникает сцена разбора Чапаевым прошедшего боя.

Васильевы ставят события из боевой жизни партизанской дивизии как бы под свет двух скрещивающихся прожекторов, оставляя в центре внимания отношения Фурманова и Чапаева. И у зрителя нет ощущения неожиданности, скачка в выборе авторами жизненного материала, ибо они, не нарушая естественного хода событий, выбирают необходимое и словно укрупняют его. Раненый комбриг — живое и убедительное свидетельство прошедшего боя, в то же время и новый жизненный материал для дальнейшего развития отношений Чапаева и Фурманова.

Здесь нужно отметить одну очень интересную деталь: сценаристы не показывают самый бой, они опускают его, он им не нужен.

Эта скупость в батальных кусках не случайна. Сценаристы готовят зрителя к решающему бою — «психической атаке» каппелевцев. Боевая сцена, если бы она была показана ранее, была бы просто общим кинематографическим планом, чисто военной операцией, не больше. Она не могла бы стать обобщающим художественным образом просто потому, что мы еще не знаем лица врага. Да, конечно, нам известно, что части Красной Армии и партизанские отряды громили белогвардейскую нечисть, и мы заранее готовы радоваться любой победе Чапаева. Но художники не хотят просто эксплуатировать это естественное патриотическое чувство советского зрителя. Они ищут обобщающий и типический образ врага, врага умного, сильного и тем не менее обреченного ходом истории на гибель. Средствами искусства они вызывают гнев и негодование зрителя и направляют их на конкретного и типического представителя белогвардейцев полковника Бороздина.

Мы только что были в стане партизан, среди нашей армии. С огромным интересом мы наблюдали начинающийся поединок двух больших и интересных характеров — Фурманова и Чапаева. Мы как бы стали погружаться в дела и дни партизанской дивизии и увидели, как складываются отношения Чапаева с бойцами и командирами, познакомились с преданным и влюбленным в своего командира ординарцем Петькой. Мы смеялись над его неудачным ухаживанием за Анкой. Нас тронуло настойчивое желание ее продолжать урок по изучению пулемета. Но как перейти теперь к изображению врага, заклятого и ожесточенного?

Иной сценарист и режиссер нагромоздили бы здесь виселицы и пожары (и это не противоречило бы фактам действительности) и на таком зловещем фоне показали бы белогвардейского полковника Бороздина, как конкретного носителя зла. Можно назвать немало примеров такого лобового приема в раскрытии врага не только в ранних фильмах о гражданской войне, но даже и в фильмах о Великой Отечественной войне. В этих случаях враг становится неким условным воплощением зла. Внешний знак заменяет подлинное раскрытие образа изнутри.

«Да и незачем нам копаться в психологических тонкостях врага, — скажут иные. — К чему это психоложество? Нужно ли оно?» Но с художника не снимается задача найти ту решающую, типическую черту в образе врага, которая и послужит объяснением его неизбежного поражения и гибели. Васильевы уверенно и точно подводят к этому зрителя, совмещая большие социальные обобщения с индивидуальной характеристикой полковника Бороздина.

Как мы уже говорили, появлению полковника Бороздина предшествовала мирная и веселая сцена Анки и Петьки, изучающих пулемет. Сценаристы не делают здесь резкого монтажного перехода. Наоборот, изображая стан врага, они сохраняют тот же ритм действия, ту же как будто мирную, повествовательную интонацию. Это позволяет зрителю легко и плавно перейти на другой жизненный материал.

В штабном вагоне тишина, стакан чаю на столе работающего Бороздина, гудки паровозов за окнами... Но после первых же реплик мы убеждаемся, что сценаристы сознательно выбрали эту внешне мирную идиллическую обстановку, выбрали для того, чтобы подчеркнуть внутреннее смятение и тревогу в стане врага. И мы видим, как эти настойчивые поиски художников найти точную форму выражения задуманной сцены приносят свои плоды.

Бравый поручик презрительно отзывается о Чапаеве, но полковник останавливает его:

— Напрасно изволите смеяться, господин поручик, Чапаев — очень серьезный враг...

Эта реплика с первых же минут приковывает внимание зрителя к Бороздину, к умному и хитрому врагу. Он, видимо, на голову выше

поручика и всего своего окружения. Поручик несколько озадачен мягкой и вежливой манерой обращения Бороздина со своим денщиком и, запинаясь, высказывает это свое удивление:

— Не находите ли вы, господин полковник, что ваши отношения с ординарцем слишком... слишком...

— Патриархальны, вы хотите сказать? — подсказывает ему полковник. — Наоборот, они вполне современны. Времена меняются. Меняется и тактика отношений. Жаль, что вы этого не понимаете, поручик. — Насмешливо посмотрев на собеседника, он добавил: — Но, идя в атаку, вы оглядываетесь назад, чтоб вам не пустили пулю в спину!

Так сценаристы уверенно и сразу нащупывают самое главное и самое типическое для характеристики стана врага.

Белогвардейская армия существует вопреки воле народа, воюет против народа. Именно потому за плечами ее офицеров — виселицы, расстрелы, черная пустота. Именно потому они все оглядываются назад. Так взрывается изнутри эта внешне мирная сцена в штабном вагоне.

Но и эта типическая черта, это социальное обобщение могло бы стать только схемой, голым тезисом, если бы сценаристы не нашли последующего художественного развития темы в истории Бороздина и его ординарца Потапова.

— А я вот не оглядываюсь, — полковник уверенно взглянул на офицера, — Петрович у меня с четырнадцатого года, прошел со мной по всем фронтам.

Здесь дана индивидуальная краска, которая отличает Бороздина. Он уже не вообще враг, а враг конкретный, своим поведением отличающийся хотя бы от того же поручика, что стоит перед ним. В дальнейшем сценаристы уверенно развивают эту линию, обнажая классовую сущность отношений Бороздина и Потапова, хотя на первых порах они как бы затушеваны их личными взаимоотношениями.

Таким образом, Потапову предстоит стать одним из очень важных персонажей сценария и фильма, несущим значительную идейную нагрузку. Но вот тут-то и сказывается реалистическое мастерство сценаристов. Они совсем не торопятся раскрыть перед нами Потапова. Наоборот, в полном соответствии с жизненной правдой они представляют его нам как бы с точки зрения Бороздина. Этот спокойный бородатый солдат пока не больше, чем одна из деталей штабного вагона. Он ловко и привычно меняет стакан чаю на столе Бороздина, насыпает папиросы в его портсигар и уходит по его поручению за почтой. И только в дальнейшем отношения полковника Бороздина и его ординарца Потапова вскроют истинное положение в стане врага, точно так же как и своеобразный поединок двух больших характеров Фурманова и Чапаева отражает жизнь, увиденную авторами в партизанской дивизии. Эта особенность сценарного письма Васильевых оставляет у зрителя ощущение жизненной полноты, глубины проникновения в характер, достоверности всего показанного.

Перед разбором следующей сцены Фурманова и Чапаева отметим, что характер соединения отдельных сцен, самый ритм драматического повествования есть особый способ художественного воздействия на зрителя. Однако не нужно думать, что ритм сценария или картины зависит от произвола авторов или что его можно рассчитать чисто формальным путем. Отнюдь нет. Рыхлость и растянутость отдельных наших сценариев — это не только изъян формы, но и, как правило, неуменье авторов отчетливо и ясно увидеть жизненный материал, который они предлагают режиссеру, увидеть в тех решающих драматических связях, которые должны служить для раскрытия мысли автора.

Отчетливость драматической формы в сценарии Васильевых и заключена прежде всего в том, что они твердо и точно знают, что́ они хотят рассказать о своих героях.

После сцены в штабном вагоне белогвардейцев, где все противоречия как бы загнаны в подполье, идет острая драматическая сцена между Чапаевым и Фурмановым, сцена столкновения открытых и сильных характеров. Она начинается резко и остро и все нарастает до переломного момента, когда Чапаев замахивается табуреткой на комиссара.

Темп этой сцены и ее драматическая острота возникли не случайно. Они подготовлены всем предыдущим движением образов. Острое драматическое столкновение Чапаева и Фурманова стало неизбежным.

Чрезвычайно любопытен и поучителен выбор авторами жизненного материала и для этой сцены. Чапаев чуть не пристрелил своих медиков за то, что они отказались экзаменовать какого-то коновала на «доктора». Что здесь — большая жизненная правда или чисто профессиональная выдумка сценаристов? В том-то и дело, что сценаристы, облекая жизненный материал в очень острую индивидуальную форму, раскрывают чрезвычайно важную и типическую для внутреннего мира Чапаева черту. Собственно, о ней и рассказывают два перепуганных медика, прибежавшие к Фурманову:

— Знаем, говорит, мы вас, сукиных детей. Ни одному мужику на доктора выйти не даете. Экзаменовать, говорит, немедленно!

Нужны долгие годы, прежде чем вырастет своя рабочая и крестьянская интеллигенция, но Чапаев, крестьянский сын, всего два года знающий грамоту, полагает, что можно форсировать события наганом. Это наивное желание Чапаева увидеть сейчас же плоды революции, за которую он воюет, делает еще более привлекательными этот удивительный характер.

В последнее время, размышляя о сатирической комедии, мы часто говорим о преувеличении, о гиперболе, как закономерной форме выражения типического. Но в большинстве случаев мы имеем в виду персонажи отрицательные. Разбираемая нами сцена показывает, что сознательное заострение, гиперболизация качеств характера могут быть плодотворно использованы и для выявления положительного начала.

Но вернемся к сцене Чапаева и Фурманова. Фурманов сначала спокойно объясняет Чапаеву, почему невозможен этот «экзамен» на доктора. Но он допускает тактическую ошибку, когда усмехнувшись добавляет:

— Да еще и «документ» выдать по всей форме, — иронически повторяет он слова Чапаева.

Казалось бы, это не очень существенная деталь. Но она сообщает диалогу необычайную емкость и глубину. Эта последняя фраза переполнила чашу терпения Чапаева.

— Над Чапаевым издеваться?! Застрелю!

Талантливый самородок, воплощение тех народных сил, которые вызвала к жизни революция, Чапаев необычайно самолюбив и особенно чувствителен к проявлению всякого превосходства над ним. Ситуация обостряется оттого, что сам он чувствует, сколь много ему еще нехватает. Весь этот внутренний ход незримо присутствует в сцене, и потому диалог ее так убедителен и значителен.

Комиссар спокойно выдерживает и этот взрыв гнева Чапаева. Именно в этой сцене и намечается перелом в отношениях комиссара и Чапаева. Еще не раз им придется столкнуться между собой, но за комиссаром большая правда партии, ее опыт, ее знания. Чапаев и не противопоставляет себя партии. По существу, внутренний спор идет о том, может ли Фурманов быть при нем комиссаром. Какие основания у этого штатского, невидного человека быть комиссаром при самом Чапаеве? И Чапаев точно испытывает Фурманова всеми средствами — от тихого подвоха до необузданного гнева. И каждый раз Фурманов с честью выходит из нового испытания. Вот и сейчас Чапаев вдребезги разбил табуретку об пол и сел на другую.

«Встретив взгляд Фурманова, он отвернулся. Фурманов медленно встал. Лицо его серьезно, но в глазах бегают веселые искорки:

— Александр Македонский тоже был великий полководец. Но зачем же табуретки ломать?»

Во всем сценарии вы не найдете элементов дидактики и поучения у Фурманова. Сценаристы не боятся давать острой драматической сцене неожиданный комедийный поворот. Легче всего было кончить сцену на гневе Чапаева и его отступлении. Задача, казалось, была бы выполнена. У другого сценариста здесь последовало бы спасительное затемнение. Но Васильевы находят совершенно неожиданный материал для продолжения сцены — разговор об Александре Македонском, о герое, которого не знает Чапаев. Весь этот диалог превосходно иллюстрирует творческий метод Васильевых. Они никогда не обнажают тему сцены в прямых диалогах-тезисах, чем очень часто грешат наши сценарии. Внутренняя тема этого разговора — начинающееся сближение Чапаева и Фурманова — первые признаки того, что Чапаев уже готов считаться с авторитетом комиссара. В диалоге, который они ведут, и слова нет об этом. Все идет на подтексте, но зритель превосходно все понимает. Вместе с тем комедийный поворот сцены нисколько не мешает авторам уверенно и точно развивать образ Чапаева. Если комиссар знает Македонского, то и он, Чапаев, должен знать. С подкупающим простодушием Чапаев признается, что не так уж давно грамоте обучен, и просит рассказать о Македонском. И здесь, между прочим, комиссар рекомендует Чапаеву подтянуться — он ведь теперь командир регулярной Красной Армии. И снова комедийный поворот:

— А что же это... твой Александр Македонский-то в белых перчатках воевал, что ли?

— Но и не ходил, как босяк! — подхватил Фурманов.

— А ты откуда знаешь? Две тысячи лет тому назад... Э?! — ехидно прищурился Чапаев...

Разобранная нами сцена необычайно богата различными драматическими и комедийными переходами. И эту особенность художественного мастерства сценаристов хочется подчеркнуть. Васильевы не боятся начать сцену остро комедийно — с гротескового появления перепуганных фельдшеров. Далее закономерно возникает драматическое столкновение Чапаева и комиссара. Это соседство драматического и комедийного планов придает сцене необычайную выпуклость, выразительность и жизненную убедительность, тем более, что контраст этих планов лежит в самом характере Чапаева. Об этом интонационном богатстве мы часто забываем, и тогда сценарий начинает, что называется, «укачивать» нас своим однообразием.

Если в первых эпизодах сценария Фурманов как бы обороняется от натиска Чапаева, то в дальнейшем мы видим, как комиссар сам переходит в наступление; неся с собой организующее влияние партии, Фурманов активно начинает вмешиваться в партизанские дела.

Комиссар арестовывает боевого комбрига Жихарева за то, что «ребята» из его отряда «барахолили» на деревне. Происходит бурное объяснение Чапаева и Фурманова.

— Кто хозяин дивизии? Ты или я? — в бешенстве кричит Чапаев.

— Ты! И я, — спокойно отвечает Фурманов.

Но Чапаева опять в гневе «занесло»:

— К чужой славе примазаться хочешь? А ну — вон из дивизии к чортовой матери!..

— Славы мне твоей не нужно, — отвечает Фурманов. — А из дивизии меня может отозвать только тот, кто прислал, — партия. Ты ведь тоже коммунист. Сам должен понимать!

Понимание своей неправоты приходит к Чапаеву, но совсем не потому, что комиссар долго и педантично его поучает. Как правило, комиссар очень

немногословен в сценарии. В этом и заключено мастерство сценаристов: спор решается не в порядке абстрактной дискуссии или резонерского поучения, но каждый раз проверяется на новом жизненном материале, увиденном авторами. Сама жизнь как бы бьет Чапаева и подчеркивает правоту комиссара.

Вот и сейчас, когда мужики пришли благодарить Чапаева за то, что он навел порядок среди партизан, — хотя этот порядок навел Фурманов,— Чапаеву ничего не остается, как смущенно принять крестьянскую благодарность, а значит, признать правоту комиссара.

В сценарном письме Васильевых никогда не пропадает найденная ими деталь, но, переходя из одной сцены в другую, она получает новую жизнь, подчеркивая новые стороны человеческих отношений. Смысл и значение такой детали-подробности остаются, может быть, и нераскрытыми в новой сцене для новых действующих лиц, но для читателя и зрителя эта подробность значительна.

В предыдущей сцене комиссар рекомендовал Чапаеву подтянуться и быть похожим на командира регулярной части Красной Армии. Но тогда Чапаев отшутился, заявив, что неизвестно еще, в каком виде воевал Александр Македонский. В новой сцене эта подробность не забыта сценаристами и получает новую жизнь.

— Которой из вас Чапай будет? — спрашивает крестьянин.

— Ну, я, — отвечает Чапаев.

— А не врешь? — нерешительно спрашивает крестьянин, с недоверием поглядывая на растерзанный ворот чапаевской рубахи.

Дальше следует ремарка сценаристов: «Чапаев инстинктивным движением застегнул ворот». Снова комиссар, оказывается, прав. Прав и в большом и в малом. Но каждый раз эту правоту комиссара сценаристы обнаруживают в новом драматическом звучании темы, на новом жизненном материале, раскрывающем отношения героев.

Если мы внимательно посмотрим, как строится рисунок этой сцены, то снова обнаружим постоянное вторжение комедийных полутонов в общий драматический ход действия. Этот комедийный оттенок есть и в появлении крестьян, пришедших благодарить Чапаева за дело, сделанное Фурмановым, и в отыгрыше детали, показывающей изменение внешнего облика Чапаева, наконец, в последней реплике Чапаева, обращенной к Петьке:

— Знаешь, уж к Чапаеву не пришлют... замухрышку какого-нибудь.

Но за этой юмористической репликой Чапаева мы угадываем новое качество отношений Чапаева и Фурманова. Чапаев готов уже гордиться своим комиссаром. Не случайно, когда Фурманова отзывают из партизанской дивизии, Чапаев говорит:

— Кабы не Фрунзе, ни за что бы не...

Он подразумевает «не отдал бы», но не доканчивает фразы. И такова убедительность их отношений, раскрытая перед нами сценаристами, что мы верим: отъезд комиссара — большая и горькая утрата для Чапаева.

Соседство драматического и комедийного в истории отношений Чапаева и Фурманова не случайно. Партия, как передовой отряд рабочего класса, вела за собой крестьянство. В соотношении с реальной правдой жизни, с большой правдой исторического процесса конфликт между Чапаевым и Фурмановым не антагонистичен — это конфликт роста и движения вперед, и потому так закономерен и убедителен юмор сценаристов, так естественна комедийная интонация, которой они пронизывают самые напряженные и острые столкновения между этими характерами.

Совсем иначе обстоит дело с полковником Бороздиным и его ординарцем Потаповым. В драматических отношениях этих персонажей никогда не появляется комедийная краска. Эти отношения антагонистичны по самой своей классовой сути.

Но сценаристы не обнажают сразу этот антагонизм. Они берут наиболее трудный случай, когда истинная классовая сущность отношений Бороздина и его ординарца как бы затемнена их личными, частными отношениями.

Полковник играет в «демократа» — «ведь времена меняются». Эта частная, индивидуальная форма их отношений делает особенно убедительным типичность конфликта, возникающего между ними.

Здесь был возможен ряд вариантов. Можно было бы показать и брата Потапова, спор между братьями, попытку бегства к красным, самую экзекуцию, которой заменил Бороздин расстрел, и т. д. Но художественное мастерство кинодраматурга прежде всего предполагает очень точный отбор жизненного материала, который с максимальной выразительностью включается в драматическое действие. И Васильевы органически вводят в сценарий очень лаконичную и убедительную драматическую новеллу, которая вбирает в себя самое главное в отношениях между офицерством и солдатами белой армии. В этой новелле оказываются действующими лицами Бороздин, Потапов и его умирающий за кадром и ни разу не показанный нам брат. Почему же так сильно и убедительно звучит эта история в сценарии и в фильме?

Во-первых потому, что она очень типична для определенного исторического периода, о котором повествуют сценаристы. Классовое самосознание крестьян, из среды которых вышел Потапов, отнюдь не сразу проясняется. Мы знаем, что в период гражданской войны именно крестьянские сыны подчас воевали в разных лагерях. Вспомним хотя бы «Тихий Дон» Шолохова. Иногда это происходило по принуждению, а иногда и по заблуждению, по неосознанности своих классовых интересов. Следовательно, случай, который берут в основу своей драматической концепции сценаристы, правдив и не противоречит социальной правде той эпохи. Представим себе на мгновенье, что сценаристы сделали бы Потаповых выходцами из рабочих. Тогда сразу была бы утрачена социальная достоверность этой истории. Такой авторский произвол не смогла бы спасти никакая художественная форма. История же Бороздина и Потапова потому и жизненно убедительна, что в основе ее лежит типический социальный конфликт, которому сценаристы находят предельно лаконичную и выразительную художественную форму, отсекая все лишнее и останавливая наше внимание на самом главном.

С этой точки зрения посмотрим, какими художественными средствами рисуют нам сценаристы две сцены Бороздина и Потапова.

Бороздин узнает, что перебежчик к красным, которого он велел расстрелять, — брат его ординарца. Приказ этот лежит на столе перед Бороздиным.

«Казак молча смотрит на Бороздина умоляющими глазами».

В дальнейшем сцена, полная драматизма, имеет несколько смысловых оттенков:

1. Полковник не хочет портить своих отношений с ординарцем. Мы знаем, что для него они имеют принципиальное значение.

2. Рушатся привычные отношения подчиненного и начальника. Потапову сейчас не до субординации. Но он все еще верит, что многолетняя и преданная его служба полковнику может спасти брата.

3. Бороздин должен казнить перебежчика. И дело здесь не столько в приказе главного штаба, а в самой логике ожесточенной классовой борьбы.

4. Вместе с тем полковник судорожно ищет выход, чтобы не сбрасывать с себя маску отца-начальника, которую он усвоил по отношению к Потапову.

Художественный такт сценаристов подсказывает им очень интересное решение. Сцена становится немой. В ней нет диалога. Это еще больше

подчеркивает огромное внутреннее напряжение. Взамен слов здесь приходят специфические изобразительные средства кинематографа:

«Медленным движением, как бы желая выиграть время, полковник нерешительно взял со стола карандаш. Рука с карандашом потянулась к бумаге, минуту задержалась в воздухе, положила карандаш обратно на стол и потянулась к чернильнице.

Неожиданно в кадр сбоку вошла другая рука в солдатской шинели, открыла крышку чернильницы, взяла ручку, неловко обмакнула в чернила...

Рука в солдатской шинели слегка дрожит, и крышка чернильницы громко звякает о мраморный прибор.

Бороздин взял протянутую ручку, посмотрел на нее, снял с пера волосок.

Решительно перечеркнув свою резолюцию, полковник пишет новую: «Подвергнуть...»

Тревожно следя за бегающим по бумаге пером, ординарец заглядывает через плечо полковника, нарушая все правила воинского устава, может быть, в первый раз за всю долгую верную службу...»

Слово, придя в звуковой кинематограф, дало богатейшие возможности для прямого выражения идей и чувств героев. Смешно вспомнить сейчас возражения против звука и слова в кино. Слово приблизило кинематограф к театру, к прозе. Но нужно уметь сочетать богатейшие возможности прямого диалога в кино с огромными изобразительными средствами этого искусства. Вера во всемогущество чистого слова, забвение всей сложности и многогранности художественных средств кино приводит часто к перегрузке наших сценариев монологами — самовысказываниями, заменяющими поступки и действия героев.

Васильевы умеют строить острые и прямые диалоги Фурманова и Чапаева, но наряду с этим они превосходно владеют и всей суммой специфических изобразительных возможностей кинематографа, и потому так ярка и вместе с тем лаконична сцена полковника Бороздина и Потапова, о которой мы только что говорили.

Мы уже установили раньше, что отношения Фурманова и Чапаева являются тем сквозным драматическим действием, которое вбирает в себя все новый и новый материал жизни партизанской дивизии. Точно так же отношения Бороздина и Потапова вмещают в себя всю социальную атмосферу белогвардейского стана. Однако до сих пор эти две линии шли параллельно, не перекрещиваясь между собой в сюжете. Очень поучительно для драматурга проследить, как же соединяют в сюжете эти две драматические линии сценаристы. Они избирают для этого вторых персонажей, ординарцев двух враждебных лагерей — Потапова и Петьку.

Потапов ловит рыбу. От свиста подкравшегося Петьки он оступается в воду. Мокрый полуодетый Потапов выходит из воды под наведенной на него винтовкой Петьки.

— Много ершей пымал? — насмешливо спрашивает у него Петька.

Внешне — они враги, но по существу нет, ибо чисто случайно оказались в разных лагерях. Это отчетливо понимают сценаристы и, верные своему творческому методу, начинают сцену комедийно. Этот комедийный оттенок возникает как естественная реакция Петьки на столь смешную ситуацию, в какой оказался Потапов. Мы смотрим на эту сцену как бы глазами Петьки. И потому поворот комедийного начала к дальнейшему трагическому звучанию сцены воспринимается особенно остро.

Сценаристы продолжают здесь сюжетную линию, начатую в вагоне Бороздина. Она попрежнему полна большого социального смысла. Узнав, что брата Потапова запороли шомполами, Петька спрашивает.

— Шомполами, говоришь? И ты им служишь? — вырывается у него возмущенный вопрос.

Потапов нахохлился, помолчал, потом поднял голову:

— Умирает Санька... Ухи просит... Отпустил бы ты меня, а?

Сценаристы в решении большой и типической социальной темы находят неповторимые подробности человеческих отношений. И такова правда этой удивительной детали, найденной художниками, что ей верит и Петька и мы. Социальная достоверность всей этой истории, то, что мы называем правдой жизни, очень точно донесена до нас раскрытием и самого характера Потапова.

Сценаристы показывают нам не только результат, но как бы сам процесс душевной ломки Потапова. Именно для этого необходима еще одна сцена Потапова и Бороздина, когда Потапов натирает пол, а Бороздин играет на рояле. На первый взгляд для развития сюжета эта сцена не нужна. Прошедшая за кадрами история брата Потапова уже закончена, но не закончен еще внутренний процесс прозрения Потапова. По существу, эта сцена — как бы эпилог отношений полковника и ординарца. Потапов, как автомат, еще продолжает свое дело, натирая пол. Запоротый шомполами брат его умер, но это не мешает Бороздину предаваться удовольствию музицировать. Однако безвозвратно рухнула лживая демагогия полковника, ею не обмануть теперь и Потапова. Сценаристы очень тонко передают новый характер отношений между Потаповым и полковником. Когда сзади полковника падает щетка, он вздрагивает, как от пистолетного выстрела.

Закономерность второго прихода Потапова к партизанам не вызывает у нас теперь ни малейшего сомнения, и одновременно этот приход несет с собой и новую сюжетную нагрузку: Потапов сообщает о готовящейся «психической атаке» каппелевцев.

Этот эпизод имеет принципиальное значение для творческой манеры Васильевых, и на нем следует остановиться. Как мы видели, сценаристы рисуют полковника Бороздина как врага сильного и умного. Они не идут по пути гротеска, карикатуры, преуменьшения силы врага, чем подчас грешат наши драматурги. Во всем сценарии есть одно решающее, боевое столкновение чапаевцев и белогвардейцев. Но для этого единственного боя авторы находят интересное и яркое художественное решение — «психическую атаку» каппелевцев.

«Рота за ротой появляются они из-за холмов, развертываются. И все тем же картинным «учебным» шагом движутся вперед...

Резко выделяется развернутое знамя.

Перед одной из рот, с сигарой в зубах знакомый нам поручик».

На первых порах может показаться, что сценаристы сами залюбовались своеобразным «геройством» белогвардейцев и делают здесь непростительную ошибку. Зачем нам поднимать на высоту героизма белогвардейскую шваль?

«Красноармеец в цепи невольно сплюнул:

— Красиво идут!

Сосед сочувственно кивнул головой:

— Интеллигенты!»

Вот в этой иронической реплике, процеженной сквозь зубы, и следует искать внутреннюю социальную характеристику этой своеобразной сцены.

Народу, простому человеку, восставшему против векового угнетения и эксплуатации, свойствен подлинный героизм и самопожертвование. Но даже умирая, этот простой человек никогда не станет в картинную, драматическую позу. И потому ироническая реплика «интеллигенты» превосходно выражает самое существо дутого героизма каппелевцев.

Господа дворяне — офицерский полк — идут в атаку против «мужичья». Сотни лет ломал перед ними шапку мужик. Теперь он бьется за завоеванную в революции свободу. Но господа офицеры уверены, что если

они появятся перед ним во всем блеске своего дворянского бесстрашия, мужик не выдержит и дрогнет.

Героизм каппелевцев — это героизм отчаяния. Нет высокой и справедливой идеи, могущей поддержать их атаку. Воспоминания об утраченных имениях да ярость мести — вот и весь их внутренний капитал. Черная пустота за плечами господ офицеров. Они мертвы, еще не дойдя до анкиного пулемета. Сила этой сцены, драматическое воздействие ее на зрителя заключены в том, что художественная форма эпизода несет в себе огромный социальный подтекст. Именно потому с таким восторгом принимает зритель разгром каппелевцев и запоминает яростное и вдохновенное лицо Анки у пулемета.

Как в этой сцене, так и в ряде других сценаристы верят в своего советского зрителя и не мешают ему рядом подсказок и комментариев. Они не боятся, что избранная ими художественная форма может не донести до зрителя их идейный замысел. И авторы побеждают. Ясность и точность художественной формы, страстная заинтересованность художников в тех исторических событиях, о которых они повествуют, позволяет им говорить со зрителем суровым и мужественным языком подлинной правды.

Вспомните эпизод, когда в партизанской дивизии возникает своеобразное брожение. Кое-кто из бойцов не хочет итти дальше.

— Хватит! Навоевались! Нехай теперь другие воюют. Чего же нам от своих домов уходить?

Это брожение, вызванное ограниченностью сознания и провокационной работой врага, должно быть немедленно пресечено. И сценаристы не боятся показать, как на виду у строя Чапаев расстреливает одного из зачинщиков и как расправляются с другим уже сами бойцы. Дивизия трогается дальше...

Иной недалекий редактор категорически запротестовал бы против этого эпизода. Что за ненужный «объективизм»? Дескать, нам важно подчеркнуть только светлые, героические черты чапаевской армии. Рассуждая таким образом, этот редактор, а с ним подчас и сценарист, не замечают, что они, по существу, отказываются от подлинного исторического видения тех или иных событий. В этом случае исчезает самый социальный процесс, а дается только его результативная часть.

Конечно, типической чертой гражданской войны был союз рабочего класса с крестьянством. Только благодаря этому партия могла привести нас к победе. Но ведь крестьянство времен гражданской войны — это не колхозное крестьянство, воевавшее в Великую Отечественную войну. Верные методу социалистического реализма, Васильевы и рассказывают о неповторимом и сложном процессе роста революционного сознания крестьянства, о трудном процессе преодоления мелкособственнической ограниченности. Но это вовсе не «объективистское», равнодушное, внепартийное изложение исторических событий. Это страстный и взволнованный рассказ художников о ведущих, типических чертах времени, о том, как выковывалась непобедимая Красная Армия, опрокинувшая все хитроумные расчеты империалистических политиков. И зритель принимает сердцем суровую и мужественную правду героических дней гражданской войны, о которых рассказывают Васильевы.

Такой же суровой правдой наполнен и конец фильма. Трагическая гибель Чапаева соответствует историческому факту. Но ведь никто бы не упрекнул сценаристов, если бы они опустили этот последний факт в биографии героя и закончили фильм победой чапаевцев. Может быть, было даже правильней показать в финале исполнение партизанами песни и завершить его словами Чапаева о будущей жизни, как бы обращенными к нам: «Война кончится — великолепная будет жизнь! Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!»

Однако, если мы внимательно просмотрим всю линию развития образа Чапаева, то увидим, что авторы не случайно ввели в сценарий гибель героя. Мы были свидетелями того, как под влиянием партии, под влиянием Фурманова менялся облик партизанской дивизии, как рос и менялся сам Чапаев — от «батьки» партизанской вольницы до командира регулярной части Красной Армии. Но не потому ли так неожиданно, врасплох был застигнут чапаевский штаб, что сам Чапаев не преодолел до конца в самом себе элементы стихийности и партизанщины? Мне кажется, что это именно так. В гибели Чапаева есть элемент его собственной трагической вины. Как ни горько и трудно было самим художникам, влюбленным в образ Чапаева, но они, верные высокой правде социалистического реализма, не могли иначе поступить и показали в заключительных сценах фильма необычайно волнующий последний бой и гибель Чапаева.

Смерть героя еще больше роднит его с нами и как бы закаляет нас для будущих боев. Огромны социальные сдвиги, происшедшие в мире с той поры. Тридцать пять лет советской власти сделали нашу Родину мощным социалистическим государством, оплотом и знаменосцем мира во всем мире. Но еще много боев предстоит нам, советским людям, строителям коммунизма, бойцам за мир и счастье человечества. И когда читаешь последние страницы сценария Васильевых, трагическая гибель героя как бы призывает нас к великой собранности, к борьбе со всякой самоуспокоенностью в наших рядах, к настороженности и бдительности по отношению к врагу.

В заключение хотелось бы вспомнить об одном существенном моменте: Васильевы, работая над сценарием и фильмом, имели очень интересную книгу Фурманова о Чапаеве. Она подсказала им путь к постижению этого своеобразного характера в конкретных исторических условиях эпохи.

Мы, кинодраматурги, работая над современной, советской темой, далеко не часто располагаем такими книгами. Но перед нами раскрыта прекрасная книга жизни советских людей. Нужно только уметь ее прочесть. Прочесть страстно и взволнованно, чтобы уже выбор конфликта и характеров ясно определил позицию художника, желающего всеми силами своего вдохновения и искусства помочь нашему движению вперед, к коммунизму. И светочем на этом пути является политика партии — великой и направляющей силы нашего народа.

Игорь ИЛЬИНСКИЙ

Народный артист СССР

ЕЩЕ РАЗ О КОМЕДИИ

Как-то довелось мне присутствовать на одном из совещаний, где велись невеселые разговоры о веселой, смешной кинокомедии. Один из выступавших там ораторов заявил примерно следующее: довольно нам разводить дискуссии, убеждая друг друга в том, что комедия очень нужна, давайте попробуем работать, и если мы начнем наконец серьезно работать, у нас появятся хорошие кинокомедии.

Реплика эта показалась мне убедительной. В самом деле, «уж сколько раз твердили миру», что комедия нам необходима как воздух, что у нас имеется все для ее создания и что нужно по-деловому (то есть творчески) взяться за работу. Но только все не в прок. Комедий так мало, что вернее будет сказать: их почти нет. На сцене театров последнее время появились первые ласточки — несколько комедийных произведений. В кино же их год от году становится все меньше: в 1950 году — неудачное «Щедрое лето», в 1951 году — еще более неудачная «Спортивная честь», а в 1952 году — «Ревизор», в появлении которого «виновны» не столько мастера кино и театра, сколько великий Н. В. Гоголь...

И вот получается парадоксальное положение: при относительной ясности задач, при бесспорной ясности требований зрителей и указаний партии, при наличии опытных комедиографов, режиссеров, артистов, заявляющих о своем желании работать, кинокомедий все-таки нет. Почему?

Да потому, что над ними никто всерьез не работает, потому, что комедию никто не растит, не лелеет, не пестует.

Не принадлежа к числу теоретиков комедийного жанра или к числу руководителей, решающих сложный комплекс проблем, связанных с созданием комедий, я не пытаюсь даже ответить на вопрос, почему же создалось такое положение, и ограничусь лишь изложением своих отдельных соображений и замечаний. Но так как я отношусь к числу тех, кто не раз заявлял о желании работать над комедией, то, естественно, с большей компетенцией смогу ответить на вопрос, почему же сам я много лет не снимался в кинокомедиях.

Одной из серьезнейших причин отсутствия комедий на экране я считаю то, что для их рождения у нас не оборудованы родильные дома.

Для тех, кто в этом утверждении увидит лишь хлесткую и к тому же несколько вульгарную фразу, поясню сразу же: речь идет о киностудии по созданию комедийных фильмов. Основой для размышления и для организационно-творческих выводов в этом направлении могли бы послужить предложения, неоднократно высказанные режиссером Г. Александровым. Я же на основе собственного опыта и опыта товарищей по профессии могу добавить, что актер сейчас не чувствует себя в студиях, как в своем доме, где есть крепкий и спаянный коллектив.

Таким коллективом могла бы стать небольшая творческая студия, которая объединит авторов, режиссеров, артистов, работающих над будущим фильмом, начиная со сценария, его режиссерской разработки и кончая полной репетиционной подготовкой. Такую завершенную работу студии можно было бы затем очень быстро заснять в производственных условиях на кинофабрике. Даже крупные, постановочно сложные фильмы-спектакли в двух сериях снимаются сейчас на киностудиях за два-три месяца, и это — не предельно короткий срок. Следовательно, так же быстро можно отснять и любой фильм, если он предварительно доведен до степени готовности, близкой к спектаклю. А на творческой студии подготовить фильм к съемке куда менее затруднительно, чем в условиях, существующих сейчас на кинофабриках. Это отнюдь не только организационный вопрос, а сугубо творческий, ибо такая студия мыслится как подлинная творческая лаборатория.

* * *

Существует много инстанций, обсуждающих, исправляющих, принимающих сценарий. Число их сокращается, и чем больше оно сократится, тем лучше. Но я бы предложил ввести еще одну обязательную дополнительную «инстанцию» — актера. Ему необходимо предоставить право решающего голоса в отношении предназначаемой ему роли и совещательные, консультативные функции — по всем остальным вопросам. Вооруженный глубоким знанием замысла автора и режиссера, привлеченный к активному соучастию в творческом процессе рождения будущего произведения, актер своими знаниями, опытом, талантом мог бы во многом помочь и писателю и режиссеру в определении существа образа, его места в сценарии, его общего решения и даже окончательной редакции реплик.

Актер — художник, творец. Художника нельзя привлекать лишь к созданию какой-то части, детали произведения, которое творит без него другой мастер. Нельзя, чтобы в портрете глаза и рот написал один живописец, а лоб и бороду — другой. Нельзя, чтобы в фильме актер лепил только порученный ему образ, а другие лепили все остальное, что с этим образом связано и взаимодействует.

Для писателя и режиссера актер должен быть подлинным соавтором (без упоминания об этом в титрах и без оплаты дополнительного гонорара). Сейчас же принято вручать актеру готовый текст роли (в лучшем случае дав бегло ознакомиться со сценарием), а затем вопрос о приглашении для работы над ролью решается так называемыми «пробами».

Трудно себе представить что-либо более уродливое, несостоятельное, чем эти «пробы». В самом деле, за считанные дни и часы вам предлагают подготовить и показать эпизод, кусочек роли. Но можно ли вообще готовить кусок роли? Нет, нельзя. Немыслимо. Это противоречит основному методу нашего творчества — методу социалистического реализма, который предполагает глубокое знание всего, что относится к создаваемому образу, раскрывающему те или иные явления действительности.

Показать «пробу» образа, не решив его полностью, невозможно. Здесь не помогут ни беседа с автором, ни репетиции с режиссером, ни подробное изложение требований, предъявляемых к образу худсоветами. Это действительно «сверхзадача», решить которую можно только узко профессиональными, актерскими приемами, что противоречит подлинному творчеству.

Режиссеры знают, сколь относительны и случайны результаты таких «проб», и все же продолжают «пробовать» на одну и ту же роль самых различных актеров, потому что «так требуется». Проверяются в сущности внешние данные актера, его «типажность», то есть то, что и без

того известно. Внутреннюю же динамику его поведения в образе определить невозможно, ибо образа еще нет и быть к моменту «пробы» не может.

Получается нечто вроде конкурса актера на замещение вакантной роли. Тогда почему же не устраивают конкурса художников на создание эскизов и декораций? Конкурса композиторов на лучшую музыку к фильму? Наконец, конкурса режиссеров на лучшую режиссерскую разработку и даже конкурса авторов на лучший сценарий на конкретную заданную тему?

Если фильм поручают режиссеру и приглашают художника, композитора, потому что известны их творческие возможности, то почему нельзя приглашать на таком же основании и актеров, предоставив им право разрабатывать образ в процессе совместного творческого труда с другими участниками создания фильма? В свое время И. Москвину, не имевшему опыта работы в кино, предложили сыграть Поликушку, не пробуя наряду с ним Н. Хмелева или С. Кузнецова. И Поликушка получился великолепный.

Роль, которая пришлась по душе актеру и которая выношена им в течение всей предварительной работы с автором и режиссером, будет хорошо сыграна и без «проб». А «голубая» роль, неполноценный драматургический материал, чаще всего сейчас предлагаемый актеру, не найдут достойного воплощения, несмотря ни на какие «пробы».

Вот почему я принципиальный противник такого метода «подбора кадров», вот почему я отказался «пробоваться» на роли Городничего и Хлестакова для фильма «Ревизор», на которые были приглашены также А. Дикий, М. Жаров, Ю. Толубеев: каждый из нас мог сыграть эти роли, причем ясно было, как именно играл бы их тот или другой из артистов. Для этого не нужно было устраивать поверхностного «смотра невест», насчитывающих за плечами по полвека жизни и десятки лет творческого труда.

Могут сказать, что «пробы», дескать, не нужны для «маститых» артистов, но обязательны для молодежи, еще не нашедшей своего творческого лица, не раскрывшей и не показавшей своих возможностей. Однако и это не так. У меня свыше двадцати лет опыта работы в кино, и, оглядываясь «в глубь веков», я вижу, что и тогда, когда я начинал свой творческий путь, и теперь право на предложение самостоятельных решений, право на выбор роли, которая по душе, смелое доверие таланту и способностям актера, основанные на творческом взаимопонимании и единомыслии с режиссером, — все это давало и даст более ценные творческие плоды, нежели существующая система конкурсов, именуемых «пробами».

Повторяю, я не признаю этой системы. Она допустима и целесообразна только в тех случаях, когда герой является конкретным историческим лицом и, следовательно, в решении образа нужно добиться соответствия тому представлению, которое живет о нем в народе. Конечно, я сам просил бы снять «пробу», если бы меня пригласили на роль, скажем, Наполеона, но отказываюсь быть «опробованным» во всех тех случаях, когда ни зрителю, ни режиссеру — никому, в сущности, неизвестно досконально, каким же должен быть и как должен выглядеть герой. Это не какой-либо мой каприз, не «премьерство», а принципиальная позиция, которая (хотя она и очень затрудняет мою работу в кино), по-моему, должна была бы стать позицией всех актеров — и старшего, и среднего, и младшего поколений.

Все вышеизложенное имеет непосредственное отношение к проблеме создания комедий, которую нельзя решать в отрыве от общих задач и от состояния киноискусства.

Также имеет прямое отношение к комедии волнующий режиссеров и артистов вопрос о завершенности сценария, как литературного произве-

дения, поступающего в производство. Речь идет о переделках, которым подвергается сценарий на самых различных стадиях работы. Однако вопрос этот не такой простой, каким он кажется. Практика показывает, что не было, пожалуй, ни одной пьесы или сценария, которые осуществлялись бы в постановке без поправок и изменений, вносимых автором и по собственной инициативе и по советам театров, киностудий. Часто в процессе работы уточняется замысел, направленность произведения, изменяются акценты. Ведь и Лев Толстой первоначально предполагал обличить Анну Каренину, в романе же она оправдывается, а обличаются социальные условия, породившие ее драму.

Режиссер, осуществляющий постановку, вправе предъявить свои творческие требования к произведению. Драматург вряд ли может заранее предвидеть все те сложные вопросы, которые возникнут при переводе литературного произведения на язык театра или кино. Умные и действительно талантливые авторы умеют прислушиваться к замечаниям театра, режиссера, артистов, критиков, уловить в их советах ценное, понять ход их мыслей и сделать полезные творческие выводы. Немало есть примеров, когда средняя по качеству пьеса или сценарий в результате доработок становились намного лучше, богаче, содержательнее. Мало того, при этом утверждаются и прививаются людям ценные навыки коллективного творческого труда. Поэтому я не разделяю безоговорочно мнения иных руководителей, требующих, чтобы сценарий был «железным», чтобы неизменными оставались и его дух и его буква.

К сожалению, у нас часто бывает, что автор теряется перед разноголосицей мнений, как бедный слон-живописец в басне С. Михалкова, начинает считать каждое мнение для себя обязательным, пытается втиснуть в рамки пьесы или сценария столько тем и материала, сколько не в состоянии выдержать даже многотомный роман, и губит произведение.

Следовательно, нужно отличать исправления, которые внесены органически, от тех, которые навязаны автору неверными, ошибочными требованиями чересчур осторожных, чересчур ортодоксальных людей либо необоснованными, формальными соображениями режиссера. Исправления первого рода — во благо, второго — во зло.

Последних, к сожалению, в комедии обычно бывает больше. Происходит это от недопонимания особенностей комедийной драматургии, в которой неизбежно некоторое смещение действительных жизненных связей, отношений, качеств характеров, смещения в сторону заострения, гиперболизации их. В комедии допустимы известные условности в характеристике людей, в изображении их поведения и обстоятельств действия — условности, конечно, не лишающие ее функций реалистического отражения действительности.

Комедия может выдержать одну тему, посильную идейную нагрузку, и не терпит многотемности, обилия частных идейных задач. Конечно, «Ревизор» — произведение содержательное и глубокое, но ведь это содержание раскрыто в нем на материале частного, можно сказать, камерного случая, действие развертывается на протяжении короткого времени, на ограниченной территории и действуют в этой комедии люди, непохожие на обычных героев романов,— люди с обнаженной отрицательной сущностью. В ней нет персонажей, которые изрекали бы высокие истины, как этого требуют у нас порой.

Истина должна возникать в сознании зрителя именно потому, что отрицательные герои комедии далеки от нее. А положительные герои призваны лишь помочь установить это обстоятельство. Много ошибочных дидактических поправок возникает в наших сценариях в результате забвения этой, известной еще классикам истины.

Другие, также ошибочные поправки, идут от тех режиссеров, которые полагают, что внешняя напряженность, динамичность, заостренность

действия — главное в комедии и, исходя из этой установки, требуют от авторов соответствующих переработок. С этим злом надо бороться всем, в том числе и актерам, если они будут допущены как равноправные сотрудники в творческую лабораторию по созданию кинокомедий.

* * *

Комедий нам нужно много, хороших и разных: сатирических, юмористических, лирических, музыкальных — любых, кроме пустопорожних, пошлых и вредных. Однако за последнее время появилась тенденция, говоря о комедии, подразумевать прежде всего и главным образом комедию сатирическую, как будто серьезную, общественно значимую тему можно решить только в сатире. На самом же деле глубокая мысль, внутренняя направленность, общественная значимость темы — условие, обязательное для каждой комедии. Отметая бессодержательные, безидейные, развлекательные пустышки, мы тем самым делаем «высоким жанром» любое комедийное произведение, а не только сатирическое.

Только к сатирической комедии почему-то относят требования гиперболизации, заострения образов, гротеска. Это также неверно, ибо богатым арсеналом выразительных средств своего жанра вправе и должны пользоваться авторы любой комедии в зависимости от реального жизненного содержания, лежащего в ее основе. От такта, чувства меры и умения художника зависит сделать так, чтобы, скажем, эксцентрика, гротеск правомерно и органично присутствовали в лирической комедии, а мягкий и теплый юмор — в комедии сатирической.

Собственная творческая практика научила меня понимать, что в основе комедийного искусства лежит прежде всего правда жизни. Только художник, черпающий наблюдения из жизни, остающийся верным правде жизни, может создать убедительные реалистические комедийные образы. А в жизни соседствуют, сосуществуют трагическое и смешное, высокое, благородное — и пошлое, низкое, радостям побед сопутствуют горести неудач.

Нельзя рассказ о серьезных событиях, явлениях, замечательных наших людях лишать элементов юмора, смеха, которые всегда наличествуют в жизни. Не случайно хороший комедийный образ крестьянина в «Чапаеве», сатирические образы Боннэ в «Клятве», Гитлера в «Падении Берлина» не только не мешали, а помогали созданию эпических произведений большого масштаба. Надо думать, что если бы комедия у нас развивалась и процветала, комедийные элементы входили бы все чаще и обильнее в произведения других жанров и по закону взаимодействия жанров, как известно, не имеющих четких границ, сама комедия становилась бы содержательнее и глубже. Мне кажется, что сейчас наш зритель уже не принимает гротеск и эксцентриаду в том виде, в каком они существовали в наших ранних кинокомедиях. И, к примеру, мой Бывалов продолжает свою жизнь лишь потому, что за внешней гиперболизацией образа в нем звучит большая жизненная правда, правда типического характера.

Вот почему вопросы заострения образа, гиперболизации, обращения к гротеску, эксцентриаде имеют сегодня для кинокомедии особое значение.

Комедиограф не может подходить к действительности и отбирать из нее материал как-либо нарочито, исходя только из особых требований какого-то замкнутого в себе жанра. Яркие, правдивые, типические образы людей, выводимые в комедии и помогающие уничтожать всякую нечисть, нужно лепить во всеоружии мастерства, используя все богатейшие средства искусства, применение которых открывает метод социалистического реализма.

Метод этот — поистине всеобъемлющий. Он проще, чем мы думали о нем на подступах к его овладению: он вмещает в себя все ценное, прогрессивное, что накоплено в искусстве веками, все то, что мы знали раньше. И в то же время он сложнее, чем мы думаем о нем еще и сегодня, ибо вмещает в себя все это в новом качестве, в синтезе, в сплаве жизни и творчества. Только художнику-бойцу, художнику-гражданину дано находить столько различных рецептур этого сплава, сколько потребно для решения каждой данной творческой задачи в соответствии с генеральной задачей нашего искусства — быть активным участником строительства коммунистического общества. В этом сплаве легко уживутся элементы самых разнородных жанров, стилей, почерков, приемов (включая гротеск, водевиль, буффонаду, эксцентрику), взятые, повторяем, в новом качестве, которое им придает высокая идейность советского художника и его стремление всегда оставаться верным правде жизни. Не следует схоластическими рассуждениями заглушать то, что на первый взгляд кажется не совместимым с методом социалистического реализма, но на самом деле может служить ему. Все ценное выживет, обретет новые качества, все наносное, чуждое окажется вне русла социалистического реализма и отомрет как бесплодное. Мы — за творческие дерзания, смелость в поисках, богатство решений, какие свойственны новаторскому искусству нового мира, ибо мы верим, что советские художники, ведомые партией, изберут верное направление этих поисков — не назад или в сторону, а вперед, по столбовой дороге искусства коммунизма. Ошибки и неудачи неизбежны, долг и почетная задача критики — во-время указывать нам их, подсказывать выходы на верную дорогу. Это тоже одно из важных условий создания комедий хороших и разных.

Легко, однако, сказать, что нужно много комедий. Но как добиться этого?

Внося свое предложение, я исхожу из того, что, в сущности, периода большого взлета у нашей кинокомедии еще не было. Были первые большие удачи, не закрепленные и не развитые, были отдельные хорошие и даже очень хорошие фильмы — не более.

Быть может, такое положение создалось потому, что к кинокомедии прохладно относились те, кто ведал этим делом, ее не поддержала критика, сушили в различных сценарных инстанциях, к ней предъявляли такие требования, которые отбивали охоту браться за создание кинокомедий. Так было с А. Поповым, Б. Барнетом, с автором этих строк и другими. Сциллу и Харибду, стоявшие на пути комедии, миновали только И. Пырьев и Г. Александров, однако и они дали значительно меньше того, что могли бы дать.

Словом, можно говорить о ценном опыте, о хороших традициях, о наличии небольшой группы комедиографов. Всего этого, однако, очень мало для немедленного разворота работы в больших масштабах и на уровне новых требований, вставших сейчас перед всем искусством.

Нужен приток новых сценариев, новых творческих кадров. Нужно привить и работникам кинопроизводства и творческой молодежи вкус к комедии. Для этого, мне кажется, надо, не оставляя больших работ, уделить значительное внимание малому: короткометражным комедиям, кинофельетону. Это будет хорошей пробой сил, накоплением навыков и тренировкой для молодежи, которой смогут передавать свой опыт мастера.

Недаром говорится: «если бы юность умела, а старость — могла». Наши мастера все знают и потому впадают порой в штампы. Молодежь свою свежую мысль и горячность не всегда может реализовать в киноискусстве, ибо еще не знает, как это делается. В работе над малыми фильмами опыт «маститых» соединялся бы с творческой жадностью молодых и они взаимно обогащали бы друг друга.

Стоит к тому же напомнить, что «Ревизору» предшествовали «Вечера на хуторе близ Диканьки», что до Чехова были миниатюры Антоши Чехонте, что искусство Чаплина имеет истоком пустяковые комические фильмы, в которых героя били шваброй по лицу...

У нас нет необходимости заниматься пустяками. Речь идет о том, что многие серьезнейшие вопросы жанра следует решать не умозрительно, а практически — в работе над небольшими комедийными лентами, определяя и опробуя пути, ведущие к созданию подлинной советской комедийной классики. На таких короткометражках можно проверить, как должен строиться сюжет, основанный на остром жизненном конфликте, как будет выглядеть один отрицательный герой среди десяти положительных или, наоборот, один положительный среди десяти отрицательных (на эту тему бесплодно рассуждают сейчас комедиографы), каковы допустимые пределы условности, заострения образа, как применяются приемы гротеска, эксцентрики в комедии реалистического плана или плана сатирического и многие другие важные вопросы профессионального мастерства.

Вряд ли нужно оговаривать, что все это является отнюдь не самоцелью, а должно быть подчинено главному — поискам средств выражения большого жизненного содержания советской комедии. Всякий отход от правды жизни к нарочито надуманным схемам, отсутствие направленности и оправданности образов и действия неизбежно ведет к поражениям и неудачам. Высокое искусство большой комедии может развиваться только на основе большого дыхания жизни и большого мастерства в ее отображении.

Надо сказать, что произведения такого рода начинают появляться в театре. Пример тому хотя бы «Раки» С. Михалкова. Очень радостно, что критика не «изничтожила» эту пьесу, хотя такие попытки и были. С. Михалков и театр успешно осуществили скромную попытку создать веселое и серьезное и потому полезное комедийно-сатирическое произведение на актуальную тему нашей действительности. Вещь выдержала экзамен у зрителя, и если нет оснований поднимать ее на щит, то нельзя и умалять ее достоинства, а тем более подвергать остракизму.

Еще одна успешная попытка создания веселой и полезной комедии — «Стрекоза» М. Бараташвили в Центральном театре Советской Армии. В ней нет элементов сатиры, преобладают лирические и бытовые тона, но за скромным рассказом о жизни простых советских людей встает большая, имеющая ценное воспитательное значение тема.

Есть у нас, однако, и недостойные работы, бледные, поверхностные, вызывающие смех, за который зритель потом досадует на себя и на автора. Ведь легко нагородить кучу недоразумений, поставить героев в нелепые положения и смешить людей, так сказать, запрещенными приемами. А есть опасность, что такого рода «комедии» попытаются пробить себе дорогу, пользуясь возросшим спросом театров и киностудий. Надо уметь разглядеть недостатки хорошего произведения и частные достоинства плохого, воздать должное каждому из них, отделить семена от плевелов, окружить заботой, вниманием и растить все здоровое, что поможет нам притти от среднего к хорошему и от хорошего к лучшему. Разоблачая вредные ошибки принципиального характера, надо уметь отличать от них и прощать ошибки роста, творческого дерзания, мастерства, проявившиеся в произведении, в целом направленном по верному пути. Надо заранее быть готовыми к возможным неудачам, которые готовят почву для последующих успехов. Все это будет полностью оправдано, когда золотой фонд нашего киноискусства пополнится комедийными произведениями.

В заключение несколько слов о положительном герое в комедии. В пьесе К. Погодина «Когда ломаются копья» мне довелось играть роль положительного героя, что было для меня неожиданностью, вначале

даже не совсем приятной. Казалось, что роль дает мне мало ценного, образ покажется зрителям скучным, ибо действительно нет в нем ничего веселого. Но в процессе работы я все более и более увлекался ролью, находил ее жизненную правду и глубокий подтекст. А зритель стал находить в этой роли комедийные ситуации и качества характера там, где, казалось бы, ничего смешного нет.

Почему же так получилось?

Образ окрасился не только красками, заложенными в нем самом, но и отблесками красок, найденных при решении других образов и всего произведения в целом.

В комедии любого вида могут быть самые различные герои — и резонеры, и простаки, и умницы, и ограниченные люди, могут быть образы, решенные гротесково или эксцентрически. И положительных, и отрицательных героев может быть столько, сколько угодно, или сколько требуется, чтобы полнее и ярче донести до зрителя идею произведения. Благодарна работа над любым из таких образов! И каждый из них должен быть не черным или белым, а типическим.

Не скрою, что в свои личные творческие планы я охотнее всего включил бы работу над большим образом в реалистической кинокомедии — обобщающе-сатирической или бытовой, отображающей нравы какой-либо из прослоек советского общества.

Мне хотелось бы через образ положительного героя утверждать то настоящее добро в действии, ту проникновенную правду, которые несет в себе наша действительность.

Мне хотелось бы через образ отрицательного героя бичевать то темное в человеке, что существует в нем наряду с положительными качествами, которые, видимо, еще не достаточно стойки, если позволили заглушить себя отрицательным чертам.

Комедия — дело серьезное, даже еще более серьезное, чем это кажется. Именно поэтому к вопросам комедии надо отнестись со всей ответственностью, поручить заботы о ней тем, кто обладает чувством юмора, и вплотную заняться практической работой с авторами, режиссерами, артистами, могущими помочь в этом деле.

И тут я возвращаюсь к показавшейся мне убедительной реплике, приведенной в начале статьи, о целесообразности прекратить разговоры и заняться работой. Давайте действительно займемся делом, решим производственные организационно-творческие вопросы, обеспечив комедии возможность расти и развиваться.

Я писал об этом не раз на протяжении свыше двадцати лет. И если бы только писал, а не работал практически, у меня не было бы морального права выступать еще раз. Так как я работал и хочу работать над кинокомедией, то я с полным основанием заявляю еще раз:

— Давайте же работать, работать и работать, не жалея времени и сил, помня о зрителе, о мудрых направляющих указаниях партии и о великой роли искусства комедии в строительстве коммунистического общества.

С. ЛУКЬЯНОВ

Народный артист РСФСР

РОЖДЕНИЕ ОБРАЗА

Своеобразие творчества актера состоит в том, что он воссоздает образ, рожденный не им самим, а драматургом, к тому же доводимый до исполнителя через общий замысел и определенную трактовку режиссера-постановщика. Но значит ли это, что актер не является автором, творцом образа, художником, от мировоззрения, творческих устремлений и мастерства которого зависит создание образа? Нет. Именно тогда, когда замысел драматурга, режиссерская экспликация спектакля или фильма найдут правильное истолкование в творчестве актера, когда образ станет для актера своим, выношенным и потому понятным и ясным для зрителя, произведение обретает жизнь в искусстве и, воздействуя на мысли и чувства людей, выполняет свою высокую миссию быть учителем жизни.

Вне актерского творчества, вдохновенного и полноценного, сценарий и пьеса существуют лишь как литературное произведение. Вне актерского творчества все хитроумные и сложные режиссерские разработки, мизансцены, ритм и монтаж, все декорационные, пространственные и цветовые решения — это не более как прейскурант профессиональных выразительных средств. Назначение этих средств — содействовать наиболее полному выявлению идейно-творческого замысла произведения, который раскрывается в конечном счете через взаимоотношения, характеры, идейную направленность действующих лиц.

Все это — прописные истины, теоретически никем и не оспариваемые. Говорить о них, однако, приходится потому, что в практике чересчур многочисленны случаи забвения этих истин. Ведь далеко не всегда (особенно в кино) актер имеет возможность обстоятельно познакомиться с замыслом драматурга, с задачей, которую ставит режиссер, с предполагаемым творческим решением не только всего произведения в целом, но хотя бы других образов, с которыми предстоит непосредственно взаимодействовать. Далеко не всегда у нас считаются с творческой индивидуальностью артиста, особенностями его дарования; наоборот, зачастую, имея общее представление о творческом лице актера по ранее сыгранным им ролям, упорно стремятся ограничить его этими рамками, лишая возможности проявить новые стороны дарования.

Актеры могут предъявить и к драматургам и к режиссерам немалый список претензий. Приводим некоторые из них не для того, чтобы свалить с актеров часть вины за неудачи, а чтобы подчеркнуть необходимость той дополнительной творческой работы, какую вынуждены они проделать, сталкиваясь с неполноценным драматургическим материалом или преодолевая недостаточность режиссерской разработки исполняемого образа.

Полезно хотя бы коротко напомнить об основных трудностях, которые возникают перед актером по вине драматурга и режиссера и отсутствие которых позволило бы актеру направить все творческие усилия по прямому назначению — к глубокой, многогранной обрисовке образа, к раскрытию существа конфликта, движущего поступками героя.

Существо конфликта... Но именно до существа-то конфликта чаще всего и трудно добраться в предлагаемом драматургом материале.

В самом деле, возьмем, к примеру, образы партийных руководителей — секретарей райкомов, обкомов,— выводимые в произведениях на современные темы. Судя по пьесам и сценариям, у большинства из них имеется только один метод воспитания кадров: вызывать проштрафившихся товарищей в кабинет и учинять разносы. Иногда в порядке «свежего» сюжетного хода проштрафившийся или нуждающийся в совете и руководстве является в кабинет по собственной инициативе...

Обычно секретарь — это вновь назначенный руководитель, который к концу действия налаживает работу в отстающем колхозе, предприятии или направляет по верному пути людей, чего-либо не понявших, в чем-нибудь ошибающихся. Иногда партийный руководитель просто возвращается из отпуска или командировки и опять-таки налаживает то, что разладилось за время его отсутствия. Если же он не назначен вновь и никуда не уезжал, то присутствует все время где-то за кадром, за пределами сцены, появляясь только затем, чтобы поддержать ценную инициативу новаторов, а то и попросту двумя-тремя репликами внести полную ясность в «неразрешимые» противоречия, на которых строилось действие на протяжении нескольких частей фильма. При этом — что особенно плохо — он разражается политической сентенцией, произносит митинговую речь, покрываемую дружными аплодисментами присутствующих...

Конечно, все это бывает в жизни — и вызовы в кабинет, и поддержка новаторов, и влияние на судьбы людей, и принципиальные высказывания, раскрывающие для слушателей политическое значение происходящего. Но в жизни это идет от полноты мыслей и чувств человека, ощущающего огромную ответственность за осуществление повседневного направляющего партийного руководства всеми сторонами общественного бытия. А в пьесах и сценариях у таких героев схема заменяет живые мысли и чувства; вырванные из жизненного контекста эпизоды оказываются сухими, риторичными. Секретари райкомов и обкомов обрисовываются как люди, не читающие книг, не интересующиеся искусством, не любящие и не понимающие природу. Вообще у них нет личной жизни, а если — нивесть откуда — имеются дети, то обязательно образцовые, оказывающиеся без всяких воспитательных мер со стороны родителей достойными своих отцов. И ни на экране, ни на сцене секретари райкомов и обкомов никогда ни в чем не ошибаются!

Получив такую роль-схему, просто теряешься: что же можно привнести в нее, как сделать образ правдоподобным, живым? Пытаешься представить, какой этот человек дома, как он ест, пьет, разговаривает с женой. И даже если удается найти какой-то подтекст роли, то ведь во многом он не дойдет до зрителя, который увидит героя только в кабинете или на митинге. Вот и приходится порой «выезжать» на одном «актерском обаянии», проникновенности тембра голоса и каких-либо внешних черточках поведения.

Мало радости дают актеру подобные «решения», даже если их принимают и сам драматург, и режиссер, и— что значительно реже — зритель...

К сожалению, так же схематично разрабатывают драматурги образы и многих других героев. Идет это, конечно, от незнания жизни.

Мне приходилось сталкиваться и с авторами и с режиссерами, для которых основой познаний колхозной действительности являлись консультации... со своими домашними работницами. У одного домработница ста-

рая, она и рассказывала про старую деревню; у другого — молодая, эта информировала о новой жизни. К обеим приезжали гости из родных сел — у них расспрашивали о текущем житье-бытье...

Правда, авторы выезжают и в творческие командировки, так сказать, на натуру, но привозят они оттуда только крохотные детали, весьма мелкие жизненные наблюдения, используя которые при известных литературных навыках и создают видимость жизненного правдоподобия. Но эта видимость рассеивается, как дым, когда к созданию образа приступает актер — ведь ему нужна не деталь, а глубокая внутренняя правда образа, в которую он поверил бы и смог донести до зрителя.

Положив в основу идейного замысла верный политический тезис, зная в общих чертах тенденции развития в той или иной области общественной жизни, писатели подчас как будто забывают, что никакой даже самый правильный, самый важный тезис не обретет жизни в произведении искусства, если он не будет раскрыт через систему художественных образов. Только из становления, развития, взаимодействия этих образов тезис будет вытекать с неопровержимостью жизненного факта.

Режиссер проделывает огромную работу, чтобы наилучшим образом использовать творческие и технические возможности своего искусства для яркого, выразительного раскрытия замысла произведения, его темы, сюжета, образов героев. К разработке режиссерского сценария постановщик привлекает и драматурга, и оператора, и художника, и композитора. Как правило, не привлекаются только актеры, даже исполнители главных ролей. Получается, что до работы с актером режиссер сам лично как бы «сыграл» весь фильм и уже ясно представляет себе рисунок каждой роли. И под этот готовый, заранее продуманный рисунок режиссер ищет подходящих актеров, вспоминая роли, сыгранные ими в театре и кино. Так вот и закрепляются ненужные, тормозящие творческий рост, вредные «амплуа» за такими киноактерами, как Б. Андреев, В. Дружников, Н. Крючков, который, кстати, вполне правильно выразил справедливые претензии по этому поводу в своей статье («Искусство кино» № 5, 1953 г.).

Нет ли в таком подходе режиссеров к подбору исполнителей своеобразного рецидива порочной теории «типажа»? Пожалуй, да, только теперь «типаж» стал качественно иным — это не случайные люди, а профессионалы, актеры-мастера...

Вредной надо признать и установившуюся в кино практику приглашения артистов на роли, которые они себе недостаточно ясно представляют, а также съемку «проб», к которым артист почти не готовится, но по которым художественные советы студий судят о возможности привлечения его к работе. Вообще непонятно, почему художественным советам студий принадлежит функция утверждения исполнителей ролей. Это снижает ответственность режиссера. В худсовете с его полутора-двумя десятками членов, часть которых обычно или вовсе незнакома или знакома поверхностно с режиссерскими планами, можно встретить полтора-два десятка различных мнений. Разумеется, режиссерская экспликация может быть и иногда бывает несостоятельной. Режиссеру вообще необходимо прислушиваться к мнению не только членов художественного совета, но и товарищей по работе. Однако в подборе исполнителей последнее, решающее слово бесспорно должно принадлежать режиссеру.

Несмотря на существующую коллегиальность в решениях, а может быть, именно в силу излишней коллегиальности, подбор исполнителей часто носит случайный характер. Ничем, например, нельзя объяснить, что на одну и ту же роль исторического героя пробуются исполнители полярно различные и по своим внешним данным и по творческим возможностям. Как будто образ известного исторического деятеля, который предстоит воссоздать, может зависеть не от требований жизненной правды, а от

наличия актера, который наиболее эффектно сыграет роль! То же случается и с героями вымышленными. Можно подумать, что их образы диктуются не замыслом автора, а тем, насколько актер понравится режиссеру, учитывающему возможные оценки художественного совета...

Драматург, режиссер должны подходить к предложению роли, а актер — к ее принятию ответственно и принципиально, лишь найдя общий творческий язык, достигнув ясности в понимании требований и задач, стоящих перед каждым из них.

Надо сказать, что и обстановка, в которой протекает дальнейшая работа над образом (в случае удачного завершения «проб»), далеко не способствует актерскому творчеству. Актеру мало общего представления о роли, ему нужен конкретный, полный, то есть завершенный диалог, ибо слово — наиглавнейший элемент его выразительных средств. Однако актер не всегда может своевременно ознакомиться с текстом своей роли — хорошо, если он знаком с так называемым первым вариантом сценария.

«Первые варианты» — вообще новое явление в искусстве. Было, как известно, много черновиков «Войны и мира», но мы знаем один-единственный, последний, окончательный вариант. Черновики Толстой не публиковал.

Сдавая в производство «первые варианты» сценариев и пьес, то есть заведомые полуфабрикаты, незавершенные произведения, авторы заранее расписываются в том, что они готовы выбросить эпизоды, которые «окажутся» ненужными, и вставить другие, которые будут признаны необходимыми. Следовательно, сами авторы не уверены в том, что они написали действительно художественное литературное произведение, которое нельзя перекраивать и перелицовывать на ходу. Оставим такое отношение к своему творческому труду на совести авторов. Но каково же актеру, которому приходится разучивать по три и пять вариантов текста своей роли и все же на съемке или на премьере произносить реплики, совершенно отсутствовавшие во всех предшествующих вариантах!

Актер должен хорошо знать идейную задачу всего произведения в целом и долю, падающую на каждый из образов в решении этой задачи; а также весь тот комплекс изобразительных средств, которые намерен использовать режиссер. Даже исполнители эпизодических ролей должны ясно представлять свое место в общем образном строе произведения — тогда они смогут лучше подчеркнуть его главную линию, оттенить главные образы. Только при этом условии и возникают исполнительские ансамбли в подлинном смысле слова. Кроме того, при этом условии исключается возможность случаев, когда какой-нибудь эпизод или образ, лежащий на боковой линии темы, но почему-либо особенно удавшийся в процессе постановки, неожиданно приобретает самостоятельное звучание, «забивает» главное.

Активное участие актера на всех стадиях процесса создания образа даст драматургу и всему постановочному коллективу — от режиссера и оператора до гримера — возможность использовать творческий опыт исполнителя для наилучшего воплощения авторского замысла.

Актер в кино должен прорепетировать свою роль полностью от начала и до конца, как в театре. Это облегчит печальную, но вынужденную производственными соображениями необходимость сниматься в разрозненных эпизодах, вырванных то из середины, то из конца, то из начала сценария.

Но даже при полностью отрепетированной роли актеру в ходе съемки мало режиссерских команд вроде: «Тише!», «Громче!», «Глубже!», «Сильнее!» (а чаще всего — «Быстрее, быстрее!»)... Может быть, действительно нужно громче или сильнее, но актер вправе знать — почему?

Актер вообще вправе знать все, что относится к жизни воплощаемого им образа, вправе на протяжении всего съемочного периода работать

в тесном творческом содружестве с режиссером, автором сценария, оператором, художниками. И для этого должно быть время. Сейчас же тратится много дней на длительную «утряску» любых организационных вопросов, утверждений смет, планов в течение непомерно растягивающегося подготовительного периода, много часов уходит во время съемок на установку техники, но буквально считанные минуты остаются на последние указания актерам. При этом оператора подчас больше интересует сама по себе композиция кадра и какой-либо луч света, падающий в щелку окна, нежели актер, действующий в этом кадре и придающий смысл всему композиционному построению, всему происходящему в кадре.

* * *

Как же ищет актер дополнительные черты образа, не подсказанные драматургом и режиссером? Как обогащает он роль подтекстом? Как детализирует характер и поведение героя?

Актер может создать правдивый, убедительный образ только тогда, когда поверит в его реальность, жизненную достоверность. Поверит, а не просто примет на веру предложенный писателем материал роли. Образ должен стать для актера своим, как бы порожденным собственной его, актера, творческой фантазией. А для этого нужно заново разложить образ на составные элементы, проанализировать, прочувствовать их и заново воссоединить, согреть своим личным отношением к образу. Нужно хорошо знать героя. Знать не только на протяжении времени и в условиях, в которых он действует, но и намного раньше, намного позже и в любых жизненных обстоятельствах, в которых он мог бы очутиться. Говоря коротко, надо знать предысторию героя и отчетливо видеть тенденции его развития в дальнейшем. Герой должен стать для актера личностью настолько реальной, чтобы легко можно было представить, как поведет он себя в ситуациях, никакого отношения к пьесе или сценарию не имеющих, как решит любой, большой или незначительный, общественный или сугубо личный вопрос, в сценарии или пьесе вовсе не возникающий.

С представления о биографии героя, с размышлений о его дальнейшей жизни и начинаю я обычно работу над образом.

Не знаю, делают ли художники и скульпторы, изображающие поясной портрет или бюст человека, предварительный набросок его во весь рост, или профессиональный опыт позволяет им рисовать и ваять бюст, точно совпадающий с воображаемым продолжением фигуры. Как-то видел я плакат: молодой человек, изображенный по пояс, подняв приветственно одну руку, держит в другой алое знамя. Что-то в этом плакате показалось мне неестественным. Я попробовал представить себе фигуру юноши полностью — все оказалось рассчитанным хорошо. Но, продолжив древко знамени, я убедился, что при ходьбе оно неизбежно должно бить по ногам и так затруднять движение, что человек попросту не смог бы итти. Возможно, что для данного плаката это было не важно. Но в портрете, создаваемом актером, такого неправдоподобия допускать нельзя. Вот почему работу над образом я начинаю, так сказать, с дорисовки «рук и ног», почему-либо не выписанных драматургами, с кропотливых поисков черт, черточек, качеств характера, деталей поведения, которые либо только намечены, либо вовсе выпали из поля зрения автора. И путь к этому — домысливание начала и продолжения биографии моего героя.

Вот, к примеру, Ворон из «Кубанских казаков». Я уверен, что отец его был лихим казаком, носил на груди два-три солдатских георгиевских креста, добытых в сражениях первой мировой войны. Хорошей казачкой-хозяйкой была мать, замечательной, честной была вся семья. Ворон с детства привык чувствовать себя «первым парнем на деревне». И не зря

у него ордена и медали на груди — храбрым, деловитым, смекалистым проявил он себя на фронте, самоотверженно защищая Родину. Таким он был, таким и остался: он хочет и в колхозе, в районе быть первым. Работает он с размахом, немного по-озорному, ухарски. В то же время Ворон по-хозяйски прижимистый — таким когда-то был его отец, единоличник. Только теперь Ворон стремится к богатству не для себя, а для общего блага членов артели, при этом еще не совсем понимая, что благо каждой артели зависит от общего подъема хозяйства во всех артелях районов, областей, республик великого Советского Союза.

И вот такого замечательного председателя, уважаемого, знатного человека, начинают учить, да еще публично — и кто же? — другой председатель, колхоз которого не смог вырастить таких героинь, как Даша Шелест. Ему, Ворону, этот председатель, Галина Пересветова, отказывает в любви. Это непереносимый удар по самолюбию, гордости Ворона. Но он, в сущности, широкой и доброй души человек. Вот из таких заданий и исходил я, решая частные задачи, возникающие в том или ином эпизоде «Кубанских казаков».

Представив во всех подробностях биографию Ворона, я думал: «Как хорошо, что существуют на свете такие люди — честные, искренние, горячие и порывистые, люди красивой души!» Исполняя роль Ворона, я заботился о том, чтобы такая же мысль возникла и у зрителя.

По-моему, актер вообще должен ясно ощущать и понимать, чем же интересен герой, и это свое ощущение и понимание передавать зрителю.

Чем, например, особенно увлекал меня Егор Булычев, над ролью которого я работал? Он показывал, как старый мир отмирал и гнил не только с головы — плутократической финансово-помещичьей верхушки, и с хвоста — ничтожного и мелкого мещанства, но и в средних своих слоях, которых представлял жизнедеятельный, дальновидный, по-своему крайне порядочный и благородный Булычов.

В Кудряше из «Грозы» Островского я ощущал, как ширь, размах русской души, одаренной, но зажатой в тиски социальных условий, рвутся наружу. Я играл Кудряша так, чтобы чувствовалось, каким мог стать этот человек, если бы не была скована его воля. Ключом к решению образа Кудряша мне почему-то представлялась песня «Среди долины ровныя». Вот такими могучими дубами томились в духовном одиночестве и, не находя применения своим потенциальным силам, гибли в прошлом многие замечательные русские люди. Была еще и вторая песня, помогавшая мне лучше понимать образ Кудряша, — это «Вдоль по Питерской» в исполнении Шаляпина. Великий артист поет ее, раскрывая величие души своего народа. Герой песни — русский человек — так лихо, с такой удалью едет по Питерской, что кажется, будто он перелетает через дома, задевая поддевкой столбы, трубы и облака...

Извилисты и на первый взгляд необъяснимы пути творческой фантазии, по которым идет актер в поисках жизненной правды, в стремлении реалистически изобразить действительность.

Кудряш действует в недавнюю, но далеко и навсегда ушедшую эпоху, недоступную непосредственному живому наблюдению. При работе же над ролями современников сама жизнь подсказывает нам многое и при решении сверхзадачи образа и при нахождении конкретных деталей для выражения этих задач в сценическом поведении.

В пьесе «Кому подчиняется время» я играл роль таулейтера. Вначале она не получалась: все было правильно, но сухо, схематично, и я не видел возможности оживить образ, не искажая его сущности. Помогла беседа с одним руководящим работником, участником войны, который сказал примерно следующее:

— Напрасно изображают у нас фашистов, грубо выпячивая их отрицательные качества и даже внешне рисуя их отвратительными людьми.

Прямолинейными и примитивными средствами достигается только то, что злобный враг чувствуется в образе с первого же мгновения, оставаясь таким до конца. А ведь все они — не схемы, а живые люди. Они любят, женятся, ласкают детей, поют песни, пишут стихи. Но этих людей отличает от нас иная, чуждая нам человеконенавистническая идеология, которой проникнуты их поступки, их стихи и их песни...

После этой беседы у меня возникла мысль дать образ врага тоже как своего рода героя («героя не нашего романа»), убежденного в своей правде, которая объективно есть ложь. И все же линии его поведения, конкретных штрихов и деталей образа я так и не находил, пока не увидел прообраз своего героя в жизни.

Однажды в Ленинграде, выйдя из театра после спектакля и поджидая машину, я увидел двигающуюся по улице колонну пленных. Было ветрено, шел снег, и вся эта колонна показалась мне вначале серой одноликой массой. Но вот мое внимание привлек человек, идущий в первом ряду. Он шел подчеркнуто горделиво, выпятив грудь, бесстрастный к окружающему и надменный. Взоры наши встретились, и неприкрытая ненависть сверкнула в его холодных глазах. Он пронзил меня презрительным взглядом как своего кровного врага, как последнее, недостойное внимания ничтожество... Да, этот фашист, гордо шагающий в метель и холод по улицам чужого ему города и подставивший снегу распахнутую грудь, — враг, непримиримый и сильный, он оболванен фюрером на всю жизнь.

Таким представился моему актерскому воображению этот пленный, таким должен быть и мой герой. Он видит непорядок в том, что оккупанты расстреляли не семьсот человек, упомянутых в списке, а семьсот восемь, и даже может выразить сожаление по поводу гибели восьми человек невинных, как будто были виноваты в чем-либо остальные семьсот. Он может расстреливать людей и в то же время лечить свою любимую собаку. Он — гадкий и подлый в своей сущности, но живой, думающий и чувствующий человек, в котором идеи ненависти, нетерпимости к инакомыслящим преобладают над всеми другими. Такого гаулейтера и сыграл я в спектакле.

С особой творческой радостью работаю я над образами подлинных героев современности — советских людей, строителей коммунизма.

В «Донецких шахтерах» я играл роль секретаря обкома партии Кравцова. Я хорошо знаю Донбасс, где родился, учился в горнопромышленном училище и девять лет трудился в шахтах. Впечатления детства долго живут в человеке. Во время работы над образом Кравцова мне особенно отчетливо вспомнились подробности моей шахтерской жизни, вспомнились близкие и родные для меня люди Донбасса — люди большого труда, больших мыслей, больших чувств и скромных потребностей.

Надо заметить, что многое из сказанного выше о недостатках в разработке драматургами образов партийных руководителей можно отнести и к образу Кравцова. И все же, анализируя эту роль, вживаясь в нее, я опять поставил перед собой задачу подчеркнуть в своем исполнении ту же мысль: «Как хорошо, что такие люди существуют на земле!»

Я старался выделить человечность, гуманизм героя. Не авторитетом своей должности, а живым, теплым словом воздействует он на людей. Как больно и горько было ему взрывать шахты, электростанции при временном отступлении в дни войны и с каким рвением восстанавливал он их после освобождения Донбасса! Здесь все его родное — и шахты, и заводы, и люди. В теплом, родственном, но требовательном отношении к людям и видел я «зерно» образа человека, устами которого говорит партия — ум, честь и совесть нашей эпохи.

В том же фильме играл я и вторую, эпизодическую роль — старого шахтера, ведущего мальчика на работу в шахту. Я хотел показать в об-

разе этого героя далекого прошлого человека честной трудовой жизни, которому гнетущая нужда и каторжная работа не позволили выявить свои способности. Такой шахтер в наши дни, возможно, был бы Героем Социалистического Труда. Я играл старого человека, ясно представляя новую судьбу, которая открылась бы перед ним в социалистическом обществе.

Если актер сможет представить себе в полном объеме прошлое героя, его сегодня и заглянуть в его завтра, то образ получится. Нужно, чтобы все это чувствовалось даже в малом отрезке биографии героя, вошедшей в пьесу или сценарий, тогда каждое слово, каждый жест, каждое движение — все поведение актера будет восприниматься как естественное, единственно возможное при данных обстоятельствах.

Опыт работы над образами людей Донбасса и современных колхозников показал мне, сколь важно для актера полное, исчерпывающее, глубокое знание жизни изображаемых людей. Тогда актер не уподобится дачнику, который восторгается картинами необычной для него жизни: «Ах, пруд!», «Ах, утки!», «Ах, какой чудный закат!», не будучи в состоянии просто, без наигрыша воспринимать величественную красоту и гармонию окружающего.

Юношеские впечатления помогли мне и при работе над ролью генерала Родзянко в «Незабываемом 1919 году». В гражданскую войну на Украине часто менялась власть. Не раз видели мы в своем селе белую армию с офицерами, выхоленными и стройными, точно затянутыми в корсет, хвастливыми и ужасно храбрыми на словах. И видели, как они «драпали» на юг, заслышав о приближении корпусов Конармии... Вот от этих офицеров у моего Родзянки внешняя напыщенность, которая может впечатлять только любительниц «душек военных». От былой силы белой армии уже почти ничего не осталось, рушились надежды на реальную помощь «союзников». Уже не держала русская земля белое охвостье — не было у этих людей за душой ни идей, ни программы, которые могли бы привлечь народ. Отсюда — их бешеная злоба, отчаянность последних попыток захватить власть. Я смотрел на Родзянко в свете исторических итогов и его похода и всего белогвардейского движения. В образе этого неглупого, по-своему, быть может, принципиального человека, я хотел показать обреченность и бессилие старого мира. В минуты самооткровенности Родзянко, возможно, понимает бесплодность контрреволюционного движения, а когда теряет контроль над собой — становится жалким трусом. Трусливого, поверженного Родзянко видел я перед собой и в сценах, где он сохраняет еще былое величие. Я видел его обанкротившимся человеком, который ночью в постели сжимает револьвер, не как воин, а как трус...

Такого полного ви́дения образа, как ни странными могут показаться эти утверждения, у меня не было при создании фильма «Возвращение Василия Бортникова». Поэтому и сыграл я Василия не совсем верно. Василий сдержан, сух, порой груб. Это у него от деда-старовера, обитателя Керженских лесов. Но эти качества могли жить в его душе, и не проявляясь так часто и откровенно. По-моему, все в картине могло быть внешне более суровым, но насыщенным бо́льшим чувством. И Василий, видимо, должен был больше любить Авдотью. Тогда и боль его, и все переживания, рвение в труде, наконец, возвращение обрели бы глубину типических человеческих чувств и побуждений. Да и по внешности Бортников мог быть больше потрепан войной: костюм-то он мог переодеть сразу, а вот бледность, худобу, последствия тяжелой болезни не следовало сбрасывать так быстро. Не верю я, как актер, и в силу колхозной парторганизации, какой она показана в фильме. Я видел в жизни сельские парторганизации из трех-пяти человек, которые были большой общественной, руководящей силой и могли бы перевоспитать человека, подобного Василию. Секретарь одной из таких парторганизаций сказал мне:

«Нас пятеро, значит, на пяти ответственных участках у нас есть коммунисты, значит, партия и направляет всю нашу колхозную жизнь». Парторганизация в фильме не похожа на эту, и Бортников изменялся у меня в силу логики сценария и режиссерского замысла, а не логики образа и среды, в которой он действует. Здесь оказало влияние недостаточное знание режиссером колхозной жизни и отсутствие полного контакта с автором романа, хорошо знающим эту жизнь. Так или иначе, но об этом своем образе я не могу от чистого сердца сказать: «Хорошо, что существуют такие люди на земле»...

С иными деревенскими людьми столкнулся я в пьесе Г. Мдивани «Новые времена», которую ставлю в театре имени Вахтангова.

Очень часто действующих лиц колхозной пьесы делают у нас почему-то более бледными, чем героев пьесы о производстве, не говоря уже про пьесы об интеллигенции. Герои колхозной пьесы часто еще подают руку лопатой, коверкают слова, вообще они по сравнению с горожанами вроде как люди «второго сорта». Показано в пьесе, скажем, заседание завкома — говорятся умные речи об интересных и важных вещах; заседает правление колхоза — скучно и слушать. А ведь, казалось бы, для горожан особенно интересно вникнуть в менее знакомую им и не менее интересную колхозную жизнь. Мы ежечасно сталкиваемся с плодами колхозного труда, но не знаем людей, дающих нам изобилие плодов колхозной земли.

Как правило, авторы слабо знают сельскую действительность и образы героев выписывают, так сказать, приблизительно, по самым общим представлениям.

Пьеса Г. Мдивани выгодно отличается правдивостью образов людей — умных, развитых, с е г о д н я ш н и х. Они обладают индивидуальными характерами, реплику одного никак не передашь другому — она зазвучит фальшиво. Пьеса дает благодарный материал актерам и упомянута здесь для того, чтобы сказать кинодраматургам: вот такого рода нужны и киносценарии о колхозе.

* * *

Я хотел бы сыграть современного положительного героя в произведении, в котором была бы одна, а не много тем. Пусть оно расскажет о жизни хорошего парня с момента первого знакомства с девушкой и до их свадьбы. Это может быть очень большой, очень значимый фильм широкого звучания. Фильмы со многими темами «мирового масштаба» часто получаются по сути дела мелкими произведениями, в первой половине которых действие еще как-то развивается, а затем их никак не закончишь. Но для художника весьма почетна задача сделать на малой, но важной теме подлинно большое художественное произведение.

Чаще всего драматурги, да и режиссеры, наделяют материалом более выигрышным для актерского воплощения только отрицательных и полуотрицательных персонажей, оставляя положительным находить силу в тех высоких идеях, выразителями которых они являются. В этом еще одна причина того, что актеру приходится искать средства для спасения неблагодарного драматургического материала.

Об обогащении образа, о расширении его биографии — социальной и личной, я и говорил выше, и думается мне, что тем самым я говорил главным образом о применении актером метода социалистического реализма при создании образов героев наших дней.

А. ХАЧАТУРЯН

Народный артист РСФСР

ПРЕТЕНЗИИ КОМПОЗИТОРА

Звуковое кино, приобщив композитора к творческим работникам кинематографии, открыло перед ним совершенно новую область деятельности, которую я считаю не только весьма интересной и полезной, но и почетной: во-первых, кино дает композитору такую многомиллионную аудиторию, какой не могут ему предоставить все концертные и оперные залы вместе взятые; во-вторых, кино особенно активно привлекает его к созданию произведений, трактующих острые вопросы современности.

Я целиком согласен с Д. Шостаковичем, который в одной из статей писал, что кино — школа для композитора. В этой же статье, весьма удачно перефразируя известные слова М. Горького о том, что для детей надо писать «как для взрослых, только лучше», композитор советовал писать для кино с той же серьезностью и внимательностью, с какой создаются наиболее значительные произведения, но только — еще лучше.

Бесспорно, что, работая для кино, мы обязаны быть особенно требовательны к себе. Наша музыка должна быть предельно экономна, выразительна, доступна и понятна самым широким массам. Мы не имеем права ни на одну «безразличную» фразу, ни на один безликий переход. Все должно быть предельно конкретно, выпукло, я бы сказал, скульптурно.

Работа композитора в кино таит немало специфических трудностей. Если в опере, оратории, симфонии мы довольно свободно располагаем временем, нужным для выражения главной музыкальной идеи, для обрисовки центрального образа произведения, то в кино мы находимся в постоянном «цейтноте». Мы обязаны выразить самые сложные мысли и чувства в строго определенный секундомером и большей частью довольно жесткий срок. Здесь мы не хозяева даже в пределах минут, а, как известно, писать короче, укладываться в сжатые рамки времени всегда труднее.

Но это еще не основная трудность, возникающая перед композитором, пришедшим в кино.

Ни в какой другой области музыкального творчества не требуется столь свободного владения самыми различными формами — от монументальных симфонических до жанровых, песенных, маршевых, танцевальных и других.

Кроме того, в кино помимо музыки часто немалую роль играют шумы. Перед композитором, таким образом, возникает необычная задача — организовать их гармоническое звучание, отобрав самые нужные, характерные, выразительные, чтобы у кинозрителя создалось впечатление подлинной правды жизни.

Естественно, что при решении творческих задач такого размаха композитор обязан мыслить остро драматургически, постоянно думая о том подтексте, который вложен авторами фильма в каждый эпизод. Иногда этот исполняемый музыкой подтекст подчеркивает происходящее на экране, в прямом содружестве с изображением увеличивает силу его воздействия на зрителя. Иногда, напротив, задача заключается в том, чтобы музыка контрастировала с действием, а бывает, что она выступает самостоятельно и произносит «речи» за героя фильма, как, например, в финале картины «Русский вопрос» да и во многих других фильмах.

Список «ролей», исполняемых музыкой в любом художественном фильме, достаточно велик.

Я готов выслушать от работников кино любую их претензию и упрек в адрес композиторов. А сейчас мне хотелось бы поделиться возникающими у меня недоуменными вопросами, высказать свои, подсказанные опытом соображения насчет участия композитора в творческом процессе создания фильма.

Я исхожу из того, что музыка — необходимый и важный компонент каждого художественного произведения киноискусства, что ей принадлежит в нем значительное и ответственное место. Это дает мне право утверждать, что композитор — равноправный участник творческого киноколлектива, и, надо сказать, теоретически это утверждение еще никто и никогда не оспаривал.

Как же это равноправие выглядит на практике?

Я позволю себе рассказать о собственном опыте, на основании которого можно сделать некоторые выводы. Должен сказать, что неполадкам во взаимоотношениях киноработников и музыкантов я придаю большое значение, так как они неминуемо отражаются на общем качестве фильма.

Итак, то ли потому, что композиторы позже всех присоединились к творческому коллективу киноработников, то ли по какой-нибудь другой причине, но равноправия для музыкантов в кинематографии еще не существует.

Правда, ушли те времена, когда режиссер, обращаясь к композитору, заявлял примерно так: «Мне тут в одном месте нужно еще подбавить музычки минутки на три»...

Анекдотично звучит теперь и давно происшедший со мной случай, когда я написал музыку к кинофильму («Салават Юлаев»), ни разу не увидев режиссера.

Безусловно, все меньше становится композиторов, которые считают, что работа для кино — дело не «настоящей», серьезной и высокой музыки. Но если сторонники такой точки зрения еще есть, то некоторым кинематографистам следует задуматься, не сами ли они дают повод для подобного отношения к работе композиторов в кино.

Бывают, к великому сожалению, и такие случаи: наступает день просмотра фильма, и вдруг оказывается, что звуки выстрелов заглушают симфоническую картину, ведущей мелодии отведена роль аккомпанемента громко идущего разговора, какого-то куска музыки нет совсем, а другой почему-то звучит три раза кряду...

Я вовсе не собираюсь рассказывать о том, как чувствует себя композитор, когда слышит, что одна музыкальная фраза обрывается задолго до своего естественного конца, другая таинственно исчезла вовсе, а третья (причем часто несущая наименьшую эмоциональную нагрузку) «подается» с неуместной назойливостью. Конечно, в таких случаях автор музыки не может оставаться спокойным. Но дело не в его переживаниях. Речь идет о том, как нужно обращаться с музыкой, чтобы наши фильмы обладали максимальной силой художественного воздействия.

Прежде всего я хотел бы узнать: почему в ряде случаев композитора включают в работу над фильмом последним? Почему к нему обра-

щаются тогда, когда все не только решено в режиссерской экспликации, но часто и отснято?

К чему приводит подобная система? Режиссерская разработка сценария без учета музыки в общем творческом замысле искусственно снижает силу воздействия всего произведения.

Несколько раз мне приходилось обращаться к режиссерам с просьбой доснять или переснять какой-нибудь эпизод, переделать уже готовую сцену, потому что завершение ее так и просилось на музыкальный язык.

Во время работы над фильмом «У них есть Родина» я предложил продлить сцену, когда притаившийся за портьерой мальчик получает пощечину. Здесь нужно было усилить впечатление от страшного оскорбления и насилия над ребенком. Это могла сделать музыка, но кадров, под которые она должна была бы звучать, не существовало: эпизод кончался на пощечине. И тогда к готовой сцене стали искать новое завершение, чтобы дать композитору возможность рассказать о том, что переживал ребенок.

Подобных примеров можно привести много. Но, мне кажется, и так ясно, что если бы режиссер и сценарист своевременно привлекали композитора к работе над фильмом, если бы они учитывали роль музыки заранее, это несомненно принесло бы пользу.

Надеюсь, никто не поймет меня ложно — я не призываю режиссеров и сценаристов получать у композитора указания, как им нужно работать. Напротив, я считаю, что музыка должна быть максимально подчинена общей драматургии произведения. Но не следует ли отсюда, что режиссер и сценарист, не вовлекая композитора в творческий процесс с самого начала, отделяют драматургию фильма от музыкальной драматургии и тем самым, может быть, обкрадывают и зрителя и себя?

Печальнее же всего обстоит дело с музыкой при завершении работы над картиной. И тут кинематографисты предпочитают обходиться без композитора.

Понятно, что режиссер иной раз вынужден выбросить или сократить какие-то эпизоды. Но естественно ли при этом механически вносить изменения в музыку? Смещать акценты, резать живую музыкальную ткань, чтобы, отсекая ее в одном месте, «приращивать» в другом?

Разве нельзя во всех этих случаях решать вопрос творчески? Почему режиссеру не обратиться к композитору с вопросом: «Как быть? Выброшена такая-то сцена... Придите, разберитесь в своем хозяйстве!» И композитор обязан либо сам сократить, добавить, либо пересочинить музыку. Как можно допустить, чтобы все это делал кто-то другой?!

Недавно мне пришлось пережить большое огорчение.

Я написал музыку к фильму «Адмирал Ушаков», поставленному М. Роммом, режиссером, тонко чувствующим музыку и бережно относящимся к ней, творческое общение с которым мне доставляет большое удовлетворение. И вот, на просмотре фильма я был поражен тем, что в одной из последних сцен, когда адмирал целует «немого» матроса Ховрина, то есть в той самой сцене, где я особенно чувствовал свою ответственность как музыканта именно потому, что матрос «нем», кульминационный момент кадра пришелся не на кульминационный момент мелодии. Возможно, зритель сочтет, что это место звучит и так достаточно хорошо, но я-то не могу не знать, что должно было быть гораздо лучше!..

Почему же композитор лишен законного авторского права и авторитета в тех случаях, когда эти права и авторитет не подлежат никакому сомнению?

Разве мыслимо себе представить, чтобы в концертном зале заключительный хор в симфоническом произведении не был исполнен по той

простой причине, что певцы в этот вечер заняты другим выступлением? А вот в кино такие случаи имеют место. Когда записывали финал картины «У них есть Родина», хор действительно был занят, но, поскольку того требовал план, от записи не отказались: сойдет, мол, и так...

Впрочем меня заверили, что это только «пока», потом финал обязательно перепишут заново. Понимая необходимость считаться с планом, я не возражал. Но... картина так и вышла на экраны с обезглавленным музыкальным финалом.

Рядом с такими потерями можно считать пустяковым огорчением «замикшированные», превратившиеся в «исчезающе малую величину» музыкальные материалы.

Никто не вправе без участия композитора «накладывать» на музыку различные натурные шумы — выстрелы, взрывы и т. п. Их нельзя наслаивать в любом количестве и порядке. Если же режиссер будет обращаться к композитору как к «шумовику», то и взрывы заиграют не хуже иных музыкальных инструментов.

Вспомним хотя бы превосходную сцену передвижки церкви в фильме «Композитор Глинка»: воедино слиты рабочий гул, отдельные голоса, стук топоров, колокольный звон. Все это жизненно правдиво, музыкально организованно и даже по соседству с гениальной музыкой Глинки нисколько не оскорбляет слуха, как это случается в других, слишком «натуральных» эпизодах фильмов, не корректированных рукой музыканта.

Я уверен, что все «посторонние», то есть не производимые оркестром звуки, должны вводиться в фильм с учетом партитуры композитора и с его участием.

Совершенно особо следует обсудить вопрос о самом процессе звукозаписи, поскольку он имеет прямое отношение к художественному качеству произведения. Я не буду говорить о чисто технических дефектах звукозаписи — ее уровень оставляет желать много лучшего. Но мне хочется обратить внимание на творческую сторону процесса.

При этом не могу удержаться от еще одной параллели между обычаями музыкального и кинематографического мира: мыслимо ли себе представить, что партитура, впервые данная артистам оркестра, будет исполнена набело перед публикой без предварительных репетиций? Конечно, нет!

А в кино и оркестр, и дирижер, и композитор поставлены в самые жесткие условия: за каждый «вызов» оркестр обязан отрепетировать и тут же записать довольно большую норму музыки, партитуру которой оркестранты только что увидели у себя на пюпитрах. А партитуры часто бывают довольно сложные — такие, для которых в любом другом оркестре, кроме кинематографического, предоставляется больше времени на черновые репетиции. Почему же в кино установлены такие заниженные нормы? Я считаю, что должен быть индивидуальный подход к каждой партитуре в зависимости от ее сложности.

Кроме того, в процессе записи звукооператорам о многом следует позаботиться, многому поучиться. Нельзя, например, одинаково расставлять микрофоны для различных авторов. Звукооператор должен уметь судить о творческих особенностях композитора и ориентироваться в партитуре. А композитор в свою очередь должен разбираться в технике записи, знать предел, которым можно насытить пленку. Я до сих пор иногда грешу преувеличенной звучностью, что мешает хорошей записи моей музыки. Не мешало бы музыкантам пройти некоторый «техминимум» по вопросам звукозаписи.

Не знаю, удалось ли мне достаточно убедительно изложить свои соображения о работе композитора в кино. Думаю, что затронутые мною вопросы уже давно нуждаются в деловом разрешении.

Г. АЙЗЕНБЕРГ

О РОЛИ КОМБИНИРОВАННОЙ СЪЕМКИ

Комбинированные съемки зародились в первые дни существования кинематографа. Пройдя полувековой путь от примитивного кинотрюка до современных сложных методов, они стали теперь в советском киноискусстве подлинно творческим оружием, применяемым почти во всех фильмах.

Можно с гордостью сказать, что наши отечественные методы комбинированной съемки являются лучшими в мировой кинематографии — они разработаны на основе глубокого научного знания кинотехники, с одной стороны, и на серьезном понимании художественных изобразительных задач передового советского киноискусства — с другой.

Особенно большую роль сыграли комбинированные съемки в фильмах последнего времени («Адмирал Нахимов», «Третий удар», «Молодая гвардия», «Сталинградская битва», «Падение Берлина», «Мусоргский», «Садко», «Композитор Глинка», «Адмирал Ушаков»), в которых с их помощью решались серьезные съемочные задачи, создавались кадры большой идейной и эмоциональной насыщенности, живописной и композиционной законченности.

Эти произведения с убедительностью доказали, что роль комбинированной съемки далеко не исчерпывается значительным удешевлением кинопроизводства: она дает экрану новые изобразительные возможности, неизмеримо расширяет язык киноискусства. Это поняли лучшие мастера нашей кинематографии.

И все же значение методов комбинированной съемки для решения художественных задач еще не осознано большинством кинематографистов в полной мере: изобразительные возможности этих методов используются недостаточно, ибо почти совсем не изучены, теоретически не освещены.

Между тем в дальнейшем обогащении изобразительной культуры наших фильмов, в ликвидации пережитков натуралистической серости кадров, несомненно, очень большую роль суждено сыграть комбинированным съемкам — не только как способу безгранично широкого воспроизведения на экране любых событий и любых мест действия, но и как средству наиболее выразительного решения самых разнообразных творческих задач.

* * *

Кинокадр, снятый обычным, не комбинированным путем, есть фотографическая фиксация на пленку реального пространства, находившегося в поле зрения объектива в момент съемки.

Вместе с тем кинокадр — это фрагмент фильма, и поэтому в нем должны быть строго выдержаны характерные особенности эпизода (по

цвету и свету, по состоянию природы, по общему настроению и т. п.), а также стилевые признаки всего произведения в целом. Кроме того, кинокадры по своему композиционному построению, по темпу и направлению изображенного в них движения и по ряду иных свойств должны допускать возможность монтажа с другими кадрами этого эпизода.

Качества, которыми должен обладать кинокадр, могут вступать, и на практике обычно вступают, в противоречие с методом его создания в реальных условиях съемки, особенно натурной.

Сущность этого противоречия станет понятной, если мы вспомним, как протекает творческий процесс художника-пейзажиста. Даже рисуя этюд с натуры, художник не просто фиксирует все им увиденное, а уже кое-что обобщает в цвете и форме, отбрасывает ненужные ему элементы и добивается основной цели — изучить форму, цвет, характер реальной природы и записать все на полотно. При написании картины, исходя из своего замысла и отталкиваясь от впечатлений, записанных для памяти в этюд, а чаще в ряде этюдов, художник компонует произведение, то есть заново создает и линейную и цветовую композицию, и рельеф, и самое настроение пейзажа. При этом он выбрасывает все ненужные, не работающие на тему пейзажа элементы, и обобщает подробности.

Как лаконичны «Золотая осень», «Владимирка», волжские пейзажи Левитана! В них, точно в прекрасной музыке, нет ничего лишнего. Никакие натуралистические подробности, никакие случайные предметы не засоряют картины, не мешают цельности и легкости восприятия.

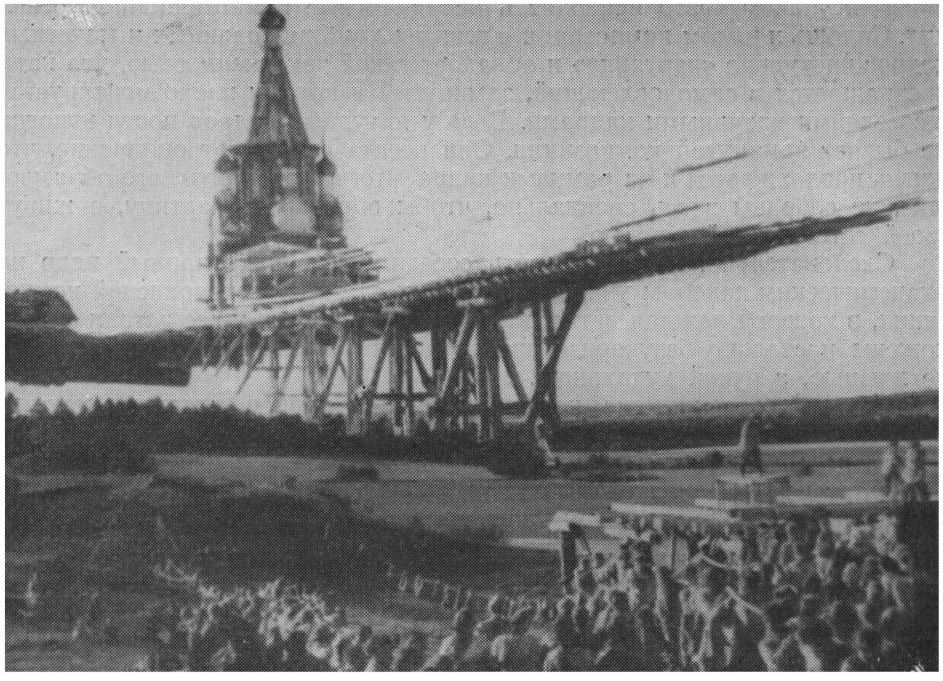
А ведь все эти качества вдвойне необходимы для кинокадра. Если живописное полотно мы можем рассматривать, не ограничивая себя временем, то кинокадр через несколько секунд сменится другим. Поэтому кадр, не обладающий художественной лаконичностью, засоренный посторонними деталями, не оставит следа у зрителя, не выразит замысла автора.

Полностью освободить кинокадр от случайных, натуралистических деталей и создать реалистически обобщенные и лаконичные кадры можно только с помощью методов комбинированной съемки.

Комбинированный кадр не фактографичен—он не является фотографической записью реального отрезка пространства. Комбинированные методы съемки дают возможность скомпоновать в одном кадре разновременно снятые натурные или павильонные элементы, а также включить в него элементы, снятые с макета, рисунка, фотографии. Умелое использование этих способов позволяет достичь в кинематографическом изображении той свободы, которая присуща живописи.

Тематическое и композиционное решение декорации, необходимой при павильонной съемке, подчинено замыслам драматурга, режиссера, художника, оператора, но в то же время лимитировано такими внетворческими факторами, как размеры павильонной площади, стоимость декораций и т. п. Еще в большей степени связаны привходящими обстоятельствами постановщики при натурной съемке. Хотя они и свободны в выборе места, но лишены возможности управлять погодой, рисунком облаков, исключать из пейзажа случайные элементы или дополнять его необходимыми, что весьма часто приводит к натуралистической засоренности, невыразительности кадра.

Думается, настало уже время рассматривать выбранное место съемки лишь как основу, нуждающуюся для создания искомого кадра в дополнениях и поправках. Иногда окажется достаточным изменить только характер облаков, иногда — весь тон и цветность кадра; иногда придется трансформировать рельеф местности или внести в нее отсутствующие элементы; словом, надо объект съемки полностью подчинить творческой задаче. И все это — в пределах вполне освоенных возможностей комбинированной съемки.



«Композитор Глинка». Эпизод «Передвижка церкви». На втором плане виден подвешенный макет церкви и моста. Справа — окончание моста, выстроенного в натуральную величину

Следует прямо сказать, что пока еще комбинированные кадры не всегда свободны от некоторых специфических пороков. Но по-настоящему уяснить характер, причину этих пороков и преодолеть их можно только совместной творческой работой специалистов комбинированной съемки с мастерами кинорежиссуры, с основными операторами и художниками фильма.

Всякое искусство имеет свой язык, свои оригинальные выразительные средства. Всякое искусство, — а в произведениях изобразительного искусства это выражено особенно наглядно,— стремится к чистоте и стройности своего языка.

Было бы очевидным абсурдом, если бы, например, нижняя половина картины выполнялась приемами живописи, а верхняя — приемами графики. В лучших произведениях живописи строго выдержано единство всех выразительных средств, вплоть до манеры мазка.

Основная причина большинства неудач в области комбинированной съемки заключается в забвении некоторыми специалистами необходимости такого единства, в непонимании фотографической природы киноизображения, в игнорировании специфической «фактуры» кинокадра.

Дело в том, что при комбинированных съемках необходимо полное совпадение рисованной или макетной части кадра с натурной не только по цвету, свету, воздушной и линейной перспективе, но и по характеру предметов, по фактуре поверхностей. Добиться этого — едва ли не самое трудное; именно в отсутствии такого совпадения чаще всего и выражаются неудачи в области комбинированных съемок.

Чтобы избежать таких неудач, нужно шире применять фотодорисовку, так как фотография всегда более реалистична и потому лучше совпадает с натурной частью кадра.

К неудачам часто приводят и неправильные композиционные решения. Сплошь и рядом композиция в эскизах комбинированных и макетных кадров чрезмерно «картинна» и обладает такой законченностью, что кадр превращается в самодовлеющий, замкнутый и потому плохо монтируется с соседними натурными кадрами. Ведь у натурных кадров почти никогда не бывает замкнутой композиции. Они всегда оставляют ощущение, что жизнь продолжается и за рамками кадра, что все элементы, его образующие, не собраны здесь специально, чтобы образовать картину, а живут своей естественной жизнью.

Следовательно, нельзя строить соседний комбинированный кадр по академическим канонам уравновешенной и замкнутой живописной композиции, в которой каждая ветка, каждый изгиб дороги и все детали расположены настолько безукоризненно точно, что чувствуешь: они созданы не жизнью, а рукой художника.

Основой большинства комбинированных кадров являются макеты. В их создании и съемке накоплен большой практический опыт, и все же весьма нередко макет и на экране выглядит макетом, игрушкой. Это — результат непонимания макетчиками, а иногда и художниками главного требования, которому должен удовлетворять макет,— реалистической характерности его элементов. Мало построить макет с пропорциональным уменьшением всех деталей, мало окрасить его в цвета, соответствующие натуре, мало расположить верно все элементы архитектуры и пейзажа на подмакетнике. Нужно найти главное — такие характерные и реалистически убедительные детали в облике предметов, их фактуре, «обжитости» всех элементов и их взаимосвязи, которые делают макет похожим на реальную натуру. Иногда одна верно найденная деталь решает качество макетного кадра.

Один из опытных операторов комбинированных съемок вместе с художником долго бились над макетом, изображавшим городские трущобы. Все казалось сделанным верно — и архитектура домов и перспектива ветхих крыш, а впечатления жизненной правды не возникало. Особенно мертвыми выглядели ближние дома. Наконец попробовали ввести характерную деталь — веревки с развешанным между балконами бельем. И кадр перестал быть макетным, получил реалистическую убедительность.

Полотна Сурикова, Репина, Левитана и других великих реалистов выглядят на экране совершенно живыми. Даже ясно видный мазок кисти художника не может разрушить это впечатление. Реалистическая живопись потому так и оживает на экране, что она сильна не равнодушным выписыванием ненужных подробностей, а точно найденным и остро выраженным характером людей и предметов.

* * *

Оператор и художник комбинированной съемки должны обладать знанием самых разнохарактерных пейзажей, в том числе и архитектурных, во всяких состояниях и условиях освещения, знанием различных явлений природы, основанном на большой наблюдательности и тренированной зрительной памяти. Кроме рисования этюдов с натуры, съемки фото и кинокадров, которые могут пригодиться если не сейчас, то в будущем, следует практиковать запись в тетрадь наблюдений над природой. Это поможет восстановить в памяти раз виденный эффект. Леонардо да Винчи в своей «Книге о живописи» дает образцы таких замечательных наблюдений.

Вот одна из записей гениального художника: «Если ты хочешь изобразить как следует бурю, изобрази ее действия... сделай, во-первых, облака, чтобы они растягивались по бегу ветра, разодранные и разби-

«Композитор Глинка». Эпизод «Глинка в Испании». Вся верхняя половина декорации дорисована

тые, в сопровождении песчаной пыли, поднятой с морских берегов; сучья и листья, поднятые могучим неистовством ветра, деревья и травы, пригнутые к земле. Море, мутное и бурное, должно быть полно крутящейся пены между вздымающимися валами, и ветер должен поднимать на разимый им воздух более тонкую пену, как густой и обволакивающий туман; корабли, застигнутые бурей, один из них ты сделаешь с разодранным парусом и обрывки его — развевающимися по воздуху вместе с оборванным канатом; воздух, устрашающий густым мраком, порожденным в нем пылью, туманом и густыми облаками».

Иначе как полным непониманием существа дела нельзя назвать утверждение, что специалист комбинированной съемки должен владеть лишь кинотехническими приемами. Конечно, это необходимо, но отнюдь недостаточно. Только пристально наблюдая пейзаж, особенно в его динамическом проявлении, изучив и запомнив все типические детали, характер освещения, не только главного, но и всей световой атмосферы, общее настроение пейзажа, можно убедительно воссоздать пейзаж методами комбинированной съемки.

* * *

Почти с первых же дней существования кинематографа возник и так называемый кинотрюк, то есть специальный прием, дающий возможность изобразить нереальное или преувеличенное событие в реальной обстановке (например, внезапное исчезновение или появление предметов или людей, мгновенное произрастание цветка, дерева, двойники на экране, вещи, летающие по воздуху, прыжок из воды на высокую скалу и т. п.).

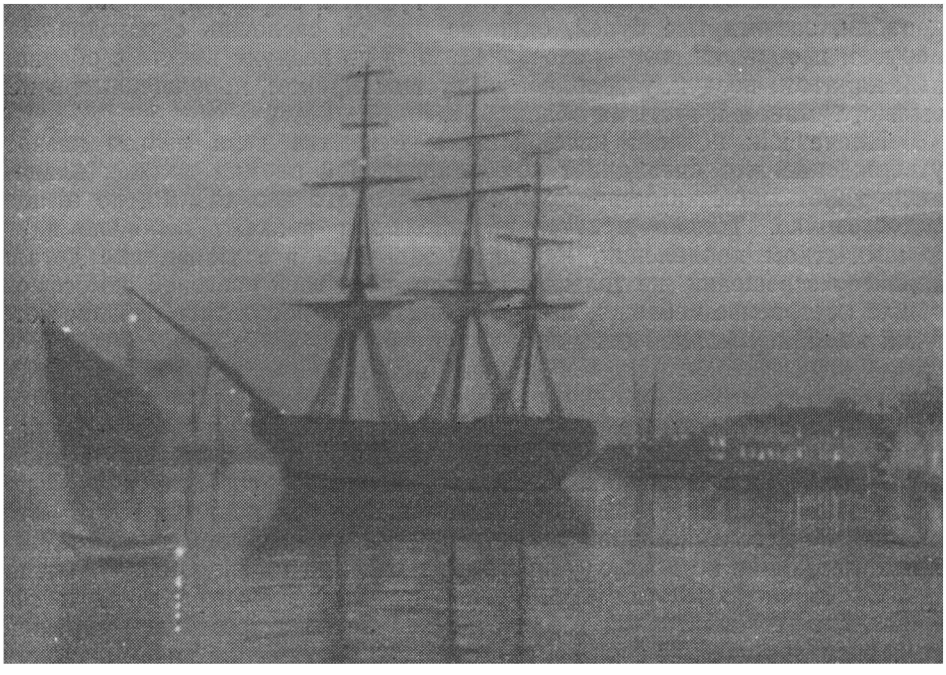
Очень скоро многие «трюковые» приемы из кинофантазий и «феерий», где они выступали в качестве забавного аттракциона, перекочевали в реалистические фильмы как средство обогащения киноязыка.

Когда-то наплыв использовался для показа всякого рода чудесных превращений, сейчас он воспринимается как плавный переход от эпизода к эпизоду и применяется для прямой связи или противопоставления смежных кадров. Если человек на экране уходит вдаль и растворяется (наплывом) в пейзаже, это читается кинозрителем не как фантастическое исчезновение, а как условное обозначение ухода человека. Затемнение теперь воспринимается не как наступление ночи, а как конец эпизода, причем продолжительность этого затемнения вносит осознаваемую зрителем интонацию, которую режиссер хочет придать окончанию эпизода: медленное затемнение — спокойная и торжественная интонация, короткое — тревожная интонация или просто стремительный темп повествования и т. п.

В том, что подобные простейшие кинотехнические трюки — затемнение, наплыв, шторка, замедленная или ускоренная съемка — используются теперь в качестве своеобразных выразительных средств киноискусства, огромная заслуга принадлежит советским режиссерам. В фильмах Эйзенштейна, Александрова, Пудовкина, Довженко и других эти приемы превращались в прекрасный и богатый язык образов.

Блестяще использована замедленная и ускоренная съемка в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингисхана». Особенно выразителен кадр, где показана группа английских солдат после объявления ультиматума «бунтовщикам»-монголам. На пригорке группа английских солдат. Медленно поднимаются и угрожающе наводятся на зрителя стволы их винтовок (ускоренная съемка), секундная пауза, и, убыстренно щелкая затворами (замедленная съемка), солдаты заряжают винтовки. Никакое искусство, кроме кинематографа, не могло бы так лаконично и выразительно передать угрозу: и пространство (раккурс, композиция кадра), и время (темп движения) использованы как средство выразительности.

«Композитор Глинка». Макетный кадр (бассейн). Высота ближнего парусника около одного метра



«Композитор Глинка». Рабочий момент. Макетная съемка эпизода «Буря на Неве». На первом плане — лодочка с куклами гребцов, управляемая тонкими тросиками. Слева — мотор самолета, создающий эффект бури

Такой простейший трюк, как печать с одного кадрика (при этом на экране динамичное изображение внезапно становится неподвижным), дал С. Юткевичу возможность сделать в документальном фильме «Освобожденная Франция» ряд выразительных, замечательных по своей сатирической заостренности шаржей-портретов фашистских заправил — Гитлера, Муссолини и других.

Удачно пользуется кинотрюком Г. Александров, включая его в лаконичный и доходчивый язык кинематографических комедий.

Так, в фильме «Светлый путь» для эпизода переезда Тани Морозовой на новую квартиру была использована рирпроекция двух проекторов. Первый проектировал фон сзади едущей на повозке Тани — постепенно меняющийся городской пейзаж (от старых уличек к новым домам). В руках Таня держала зеркало (вторая проекция), в котором отражался бегущий за повозкой и разговаривающий с Таней комендант.

В том же фильме, в эпизоде награждения орденом, Таня останавливается перед зеркалом и вспоминает всю свою жизнь, а «зеркало» (рирпроекция) как бы «отражает» не самое Таню, а ее мысли: в коротких отрывках показан ее жизненный путь от крестьянской девчонки до знатной ткачихи, причем она ведет диалог с собственным изображением.

В приключенческом жанре, к сожалению, недостаточно развитом у нас, кинотрюк дает возможность изобразить острые и напряженные сюжетные положения. В фильме «Смелые люди», например, есть эпизод, где табун, спасаясь от нападения волков, в панике мчится прямо к пропасти. Но старому, опытному коневоду удается у самого края пропасти повернуть табун в сторону и спасти его от гибели. Этот кадр, представляющий собой несложную дорисовку, создает кульминацию эпизода и неизменно вызывает аплодисменты зрителей.

Если использование кинотрюка необычайно разнообразно и эффективно, то выразительные возможности комбинированной съемки вообще поистине неисчерпаемы.

Никакое искусство не может художественно воспроизвести такое многообразие событий и явлений — от грандиозных баталий до раскрывания бутона цветка, как это в состоянии делать кинематограф. Потому и достойны сожаления режиссеры, которые как бы не замечают этих преимуществ экрана и тем самым обедняют изобразительную сторону своих произведений.

В очень многих фильмах можно указать места, где явно «недостает» кадров, где не показано то или иное событие или дана неоправданно скудная характеристика места действия.

Сейчас, когда перед советской кинематографией с особой остротой стоит задача расширения жанрового разнообразия, неизмеримо возрастает и роль комбинированных съемок, которые могут обогатить произведение любого жанра.

То, что можно сказать о приключенческих фильмах, еще в большей степени следует отнести к такому «запущенному» участку, как произведения научно-фантастические, а также экранизации сказок и былин.

Имевшие когда-то огромный успех у зрителей всех возрастов работы А. Птушко и А. Роу открывали обещающие перспективы жанра киносказок, доказав несомненную родственную близость кинематографических выразительных средств образному строю сказочного творчества. Сокровищница сказок и былин народов Советского Союза представляет собой грандиозное поле деятельности для киноискусства, располагающего таким мощным средством, как комбинированные съемки.

Однако при экранизации такого рода произведений необходимо учитывать трудности, проистекающие из их стилевых, изобразительных особенностей.

В народных былинах и сказках ярко и глубоко поэтизируются реальные герои народа и реальная природа во всей ее красе и могуществе. Поэтому киноинтерпретация фантастики в комбинированных кадрах должна представлять собой приведенные в музыкальную стройность романтизированные и часто гиперболизированные образы реального мира.

Под музыкальной стройностью изобразительных форм понимается следующее. Живая природа, взятая в рамки кинокадра, лишь изредка бывает подчинена единому характеру и ритму форм. Мы видим группу скал, но формы их разнохарактерны: одни острые, другие круглые, и их композиция не складывается в плавный ритм линий. В лесу рядом со «сказочными» — дуплистыми, кручеными, могучими — деревьями растут самые обыкновенные. Таким образом, в натурном кадре почти невозможно добиться ансамбля форм, создающего стройное сказочное представление.

Лишь методами комбинированной съемки (будет ли это чисто макетная съемка или кадр, в котором соединены элементы снятой в разных местах натуры) можно добиться нужного для фантастики последовательного своеобразия и ритма форм, гиперболизации масштабов тех или иных явлений природы и передачи романтического настроения пейзажа.

В этом смысле показательна изобразительная сторона фильма «Садко» — талантливая, но неровная. Авторы применили ряд трюковых съемок, но не могли использовать комбинированные методы для того, чтобы выдержать во всех эпизодах яркий и своеобразный стиль былин.

Особенно большую роль может сыграть комбинированная съемка в решении такой сложной задачи, как кинематографическая интерпретация музыки.

В фильме «Композитор Глинка» Г. Александров во многих случаях иллюстрирует музыку Глинки комбинированными кадрами. Так, зарожде-

«Композитор Глинка». «Буря на Неве». Макетный кадр. На лодке — гребцы-куклы

ние темы «Ты взойдешь, моя заря» сопровождается изображением заснеженной усадьбы композитора и панорамой дремучего леса, видимого сквозь сетку падающего снега. Комбинированными кадрами иллюстрируются и воспоминания, которыми охвачен Глинка, слушающий увертюру «Руслана и Людмилы»: туманы над полями, морские пейзажи и т. д.

Для киноинтерпретации музыки требуются зрительные образы, предельно выразительные по настроению, очищенные от натуралистических подробностей и романтически приподнятые, а этого легче всего добиться методами комбинированной съемки.

* * *

Свойственное современному человеку представление о взаимосвязи огромных и отдаленных друг от друга пространств находит свое отражение в киноискусстве благодаря съемкам с автомобиля, поезда, самолета и т. п.

Но особенно конденсированное, иногда даже условно-обобщенное представление о пространстве может дать комбинированная съемка.

Так, в макетных съемках фильма «Сталинградская битва» нам удалось в сравнительно коротких панорамах (10—15 метров пленки) показывать огромные пространства, насыщенные динамикой боя. Зафиксировав, например, вид Сталинграда с левобережной точки, камера «пролетала» сначала над Волгой, где среди взрывов шли суда и горели пристани, затем — над берегом, над улицами и площадями Сталинграда, по которым сновали грузовики и танки, над домами, которые превращались в руины, над железнодорожным полотном и, наконец, над вокзалом, охваченным сплошным огнем. Понятно, что в натуре такой кадр снять невозможно. Декорации же стоили бы неимоверно дорого, да и вообще такого рода съемку трудно было бы организовать. Но дело не только в этом.

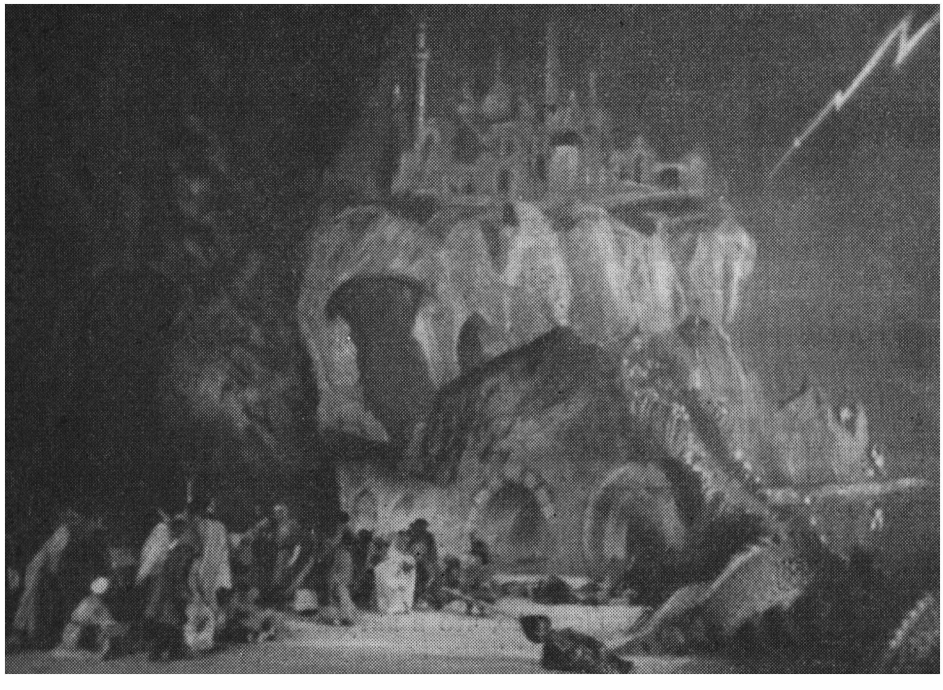
Авиационный пролет такого масштаба заставил бы снять кадр стометровой длины, куда попало бы много лишнего, ненужного и не организованного для съемки пространства.

Снимая этот кадр в макете, мы по сути дела при абсолютной реалистичности всех частей макета — улиц, домов, автомашин, кораблей и т. д. — делали как бы «конспект» города, конденсировали пространство и действие в этом пространстве. Количество домов, улиц, площадей было сокращено, железнодорожная станция придвинута к Волге, взрывы давались очень густо и т. п. Однако динамика кадра была так велика, что создавался верный реалистический образ, и зрители не ощущали того, что им, в сущности, показан лишь «конспект» пространства.

Мне представлялся очень выразительным такой кадр, снятый на небольшом куске пленки комбинированным методом: вначале в кадре крупно изображены белый цветок яблони и пчела на нем; затем камера, отъезжая, последовательно включает в кадр ветки цветущих деревьев, глубокую перспективу аллей, общий вид сада; камера подымается вверх и фиксирует огромный сад, а затем и другие, соседние, вблизи и вдали, и, пролетая над ними на огромной высоте, охватывает обширную, раскинувшуюся на сотни километров территорию, покрытую белыми прямоугольниками цветущих садов...

Отличный кадр был снят братьями Никитченко для картины «Третий удар». Он начинался с авиационной точки, камера как бы стремительно пикировала на поселок, на широкую улицу, по которой шли десятки танков. Пикирование переходило в стремительный бреющий полет над верхушками деревьев, над крышами домов. Точка съемки опускалась еще ниже, как будто камера переместилась на танк, мчащийся среди взрывов боя. Неожиданно камера резко останавливалась возле домика, а танк продолжал движение. Домик рушился под напором танка и открывал

«Композитор Глинка». Разрушение царства Черномора. Нижняя часть кадра снята в павильоне на выстроенной декорации. Верхняя — макет около метра шириной, опущенный в аквариум с водой



«Композитор Глинка». Макетный кадр на бассейне

перспективу танкового наступления и штурма пехоты (перспективное совмещение массовой сцены с макетом).

Конечно, такой переход с пикирующего самолета на атакующий танк является абсолютно условным приемом. Однако он полностью оправдан связью динамики действия с движением камеры и является наиболее сильным, кульминационным кадром этого эпизода.

Эти интересные возможности конденсации, обобщения пространства, к сожалению, очень мало используются.

Кинокадр имеет не только пространственные измерения, но и временные, не совпадающие с фактической длительностью его демонстрации на экране.

Мы располагаем возможностью не только изменять скорость съемки, но и соединять в одном кадре два или несколько элементов, снятых с различной скоростью.

Протяженность кадра во времени может быть выражена в изменении света, цвета, «настроения» кадра (восход или закат солнца, переход от вечера к ночи или от ночи к утру, пейзаж, освещаемый вспышками молний или мрачнеющий от надвигающейся грозовой тучи, и т. д.).

Понятно, что обычной съемкой даже при большом метраже невозможно показать переход от одного времени суток или времени года к другому. Только комбинированная съемка в состоянии конденсировать время — в несколько секунд воспроизвести изменения, которые реально длятся десятки минут, часов или месяцев.

Для фильма «Кавалер Золотой Звезды» Ю. Райзманом был задуман очень интересный комбинированный кадр (к сожалению, не осуществленный, так как сцена была исключена в процессе съемок фильма): Сергей и Ирина — герои фильма — встречают восход солнца в горах. На Ирине газовый шарф, который медленно (снято небольшим рапидом) развевается, вздуваемый ветром. Загораются рубинами вершины горного хреб-

та и облака над ними, затем освещаются склоны гор, и вот уже ближние холмы становятся из багряных золотыми... Этот прекрасный пейзаж в сопровождении музыки прозвучал бы поэтической фразой о молодой любви. Для осуществления его пришлось бы соединить снятую рапидом натурную часть кадра (актер и актриса) с макетной или также натурной частью, но снятой мультипликационным способом (все стадии восхода солнца).

Надо сказать, что подобный условный показ течения времени, его конденсации, всегда оказывается доходчивым и воспринимается зрителем как вполне реалистический выразительный прием.

В фильме «Композитор Глинка» есть такой комбинированный кадр: Глинка смотрит на гравюру, изображающую его родной дом. Гравюра надвигается на экран, и на нее наплывает живой пейзаж усадьбы. В доме загораются огни. Падает густой снег. Камера движется через парк в дремучий лес, освещенный луной, затем выходит на опушку; свет в это время меняется — верхушки деревьев окрашены утренней зарей; камера выходит на простор снежных полей... И огромное пространство, и время (переход от ночи к утру) — все конденсировано в этом кадре, длящемся несколько секунд.

Такие внутрикадровые пространственные и временные изменения, изображенные методами комбинированной съемки, обогащают язык киноискусства.

* * *

На XIX съезде партии говорилось о том, что наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных картин, но эти возможности используются плохо.

Мастера советского кино — сценаристы, режиссеры, операторы и художники — должны мобилизовать все средства, чтобы полностью использовать имеющиеся возможности и выполнить задачи, поставленные Коммунистической партией.

Среди этих средств подобающее место должны занять методы комбинированных съемок, расширяющие изобразительные возможности киноискусства.

А. ИВАНОВ

НЕХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

(О кинофильме «Белинский»)

Кинофильм «Белинский» уже получил на страницах печати единодушную отрицательную оценку. Всеобщее и справедливое мнение как зрителей, так и критики состоит в том, что основной недостаток фильма — его нехудожественность или даже псевдохудожественность. Понятно, что для произведения, задуманного как художественное, это недостаток роковой. Фильм неудовлетворителен в отношении обрисовки образов действующих лиц (и прежде всего образа Белинского) и является убедительным примером неправильности самого подхода авторов (сценаристов Ю. Германа, Е. Серебровской, Г. Козинцева и режиссера-постановщика Г. Козинцева) к предмету изображения, свидетельствует о забвении ими специфики художественного освоения и отражения действительности.

Фильм удручающе беден и одноцветен также в смысле использования чисто кинематографических художественных средств и приемов. В нем нет живой творческой выдумки, режиссерских, актерских и операторских «находок» в характеристике образов, в сюжетных поворотах, в организации мизансцен и т. д. Все это делает фильм похожим скорее на скучный, сухо изложенный социологический трактат, чем на художественное произведение.

Ошибки, допущенные авторами «Белинского», представляют собой крайнее выражение тех неправильных тенденций, которые в той или иной мере давали себя знать в ряде фильмов, особенно историко-биографических.

Поскольку указанные ошибки упорно повторяются, то, очевидно, дело не в эпизодических и случайных отклонениях от нормы, а гораздо глубже — в ошибочных творческих принципах, которыми руководствуются некоторые художники кино, и не только кино.

* * *

В чем же основные причины появления нехудожественных или малохудожественных «произведений искусства»? Чем объяснить, что они, имея, казалось бы, все атрибуты художественного произведения (идею, систему образов, реальную среду, действие, коллизию и т. д.), в то же время не воспринимаются так, как должно восприниматься искусство: не волнуют, не возбуждают любви и ненависти, не заражают действенным отношением к жизни и просто не запоминаются?

Некоторые критики полагают, что вся причина — в неумении авторов найти подходящую художественную форму для выражения правильного содержания. На наш взгляд, это неверно: «Белинский» (как и ему

подобные фильмы) лишен художественного содержания, и этим в первую очередь определяется нехудожественность его формы.

Рецензенты, писавшие о фильме, справедливо указали на явную обедненность образов, на их схематичность и сухую дидактическую рассудочность. Тот Белинский, которого мы увидели в фильме, не отвечает никакому представлению об этой сложной, искренней, постоянно ищущей, интереснейшей личности. Белинский в фильме удручающе однолинеен; это человек без сомнений, без исканий, без развития, без живых человеческих интересов. Это ходячая и говорящая идея революционного демократизма, публицистический тезис в «образной форме». Все усилия способного артиста С. Курилова «вдохнуть жизнь» в образ оказались тщетными, ибо эта жизненность отсутствует в самой сценарной первооснове.

Прежде всего образ бесхарактерен. Авторы, стремясь подчеркнуть главное, существенное, не смогли наделить его какими-либо запоминающимися индивидуальными чертами человеческой натуры. Это его-то, Белинского, личность в высшей степени своеобразную, оригинальную!

Отброшены даже те личные черты великого критика, которые достоверны, общеизвестны и вне которых его невозможно представить. «Это был человек среднего роста, — вспоминает И. Тургенев, — на первый взгляд довольно некрасивый и даже нескладный, худощавый с впалой грудью и понурой головой... Голос у Белинского был слаб, с хрипотою, но приятен... Смеялся он от души, как ребенок...»

Сам Белинский неоднократно говорил о своей застенчивости и очень тяготился ею: «...Одно меня ужасно терзает, — пишет он Боткину, — робость моя и конфузливость не ослабевают, а возрастают в чудовищной прогрессии. Нельзя в люди показаться... Это доводит меня до смертельного отчаяния. Что это за дикая странность?»

На эту черту характера Белинского указывает и Герцен в «Былом и думах». «Но в этом застенчивом человеке, — добавляет он, — в этом хилом теле обитала мощная, гладиаторская натура! Да, это был сильный боец! Он не умел проповедовать, поучать, ему надобен был спор. Без возражений, без раздражения он нехорошо говорил, но когда он чувствовал себя уязвленным, когда касались до его дорогих убеждений, когда у него начинали дрожать мышцы щек и голос прерываться, тут надобно было его видеть: он бросался на противника барсом, он рвал его на части, делал его смешным, делал его жалким и по дороге с необычайной силой, с необычайной поэзией развивал свою мысль».

Из этих свидетельств близких к нему людей встает перед нами живой Белинский.

Авторы фильма приложили все усилия к тому, чтобы вытравить из образа все, что делает его многогранным, противоречивым, живым.

Спрашивается, во имя чего нужно было игнорировать эту жизненную правду? Тем более, что эта правда была очень типичной для русского литератора XIX века, которому в условиях царизма судьба в большинстве случаев готовила «путь славный, имя громкое народного заступника, чахотку и Сибирь...» Авторы, видимо, убоялись трудностей показа натуры «бойца и гладиатора» в облике больного, немощного человека. Интересно, что, упростив образ, они не справились и с задачей показа бойца-гладиатора. Белинский вел напряженную идейную борьбу в условиях свирепой цензуры, безжалостной эксплуатации его таланта издателями (в частности и особенно Краевским) и хронической нужды. Об этом свидетельствуют его письма к друзьям и к невесте.

Всю эту сложную обстановку авторы постарались свести на нет. Идейные противники показаны столь ничтожными (сцены в редакции, в Московском университете), столь оглуплены и окарикатурены, что с ними и бороться-то совестно. Белинский и не борется, он очень спо-

койно, мимоходом отчитывает их за недомыслие. Он вообще везде и всюду уже заранее — хозяин положения, победитель без борьбы.

Борьба с представителями «чистого искусства»? Белинский просто выгнал этих представителей, и дело с концом.

Борьба с беспринципностью Краевского? И она несложна: Белинский решительно диктует свои условия, пригрозив уходом, и Краевский сразу укрощен.

Кстати, образ Краевского, этого «приобретателя», этого «вампира», «всегда готового высосать из человека кровь и душу», нажившего состояние на таланте великого критика, неизвестно почему предельно смягчен. Краевский в фильме — просто растерявшийся человек, трусливый и безвольный. Получается, будто не Белинский находился от него в постоянной зависимости, а чуть ли не наоборот.

Итак, бороться Белинскому не с кем и незачем. Что же ему остается делать? Ему остается изрекать истины, чем он и занимается на протяжении фильма. Боец превращается в скучного резонера.

Говорит Белинский в основном цитатами из собственных произведений. Прием этот сам по себе допустим. Но письменная речь при этом должна быть переработана в устную, поскольку каждая из них имеет свои особенности. Авторы же во многих случаях не делают этого, сохраняют синтаксис и стиль письменной речи, перегружают устную речь причастиями и деепричастиями, которые в устной речи малоупотребительны. Например: «Да трижды будь проклята философия, п р и з ы в а ю щ а я мириться с гнусной действительностью! Довольно нахлобучивать нам на самые глаза старый философский колпак, м е ш а ю щ и й видеть жизнь...» и т. д.

Задача фильма была предельно ясной: осветить выдающуюся революционную роль Белинского в литературно-общественной жизни России сороковых годов XIX века как зачинателя второго этапа освободительного движения, как одного из великих предшественников марксизма в России. Авторы достаточно хорошо уяснили идейную задачу произведения. Однако этого оказалось недостаточно.

Дело в том, что содержание художественного произведения не сводится к его идее. Идейное осмысление изображаемого объекта, оценка, приговор являются необходимым условием реалистического отражения действительности. Но искусство не есть простое выражение идей, оно есть прежде всего отражение жизни в живой, образной форме. Поэтому говорить о содержании только как об и д е й н о м содержании, без учета особенностей п р е д м е т а отражения, без которого нет содержания, нельзя.

Понятно, что от художника, приступающего к созданию произведения, требуется уяснение не только идеи, но в первую очередь полное знание самого предмета отражения. Знание здесь требуется особое, потому что предмет искусства отличается от предмета науки.

Ученый берет в основном лишь какую-то одну с т о р о н у, ч а с т и ч к у предмета (физика изучает формы движения молекул в теле, политэкономия — экономические законы и состояние общества и т. д.). Наука, логическое мышление вообще и не могут отражать жизнь иначе, как разлагая ее на составные части.

Предмет же искусства есть ж и в о е ц е л о е, объект как он существует в жизни, то есть как единство в многообразии.

Этой особенностью предмета обусловлена и образная форма искусства: живое целое может быть отражено лишь как отдельное, единичное, индивидуальное, то есть как конкретное явление. Искусство выражает потребность человека отражать явления жизни синтетически, как целое. Отсюда требование м н о г о с т о р о н н о с т и в изображении жизни, предъявляемое художнику.

В силу этой особенности идея в искусстве теряет свою публицистическую прямолинейность, она как бы «растворяется» в образах, в живом течении событий и выступает как логика самой жизни (то есть в той форме, в какой она и существует в действительности).

Поэтому исключительную роль в художественном творчестве играет живое, творческое воображение: художник должен не только понимать свой предмет, но также и ясно представлять себе его во всем противоречивом многообразии сторон, со всеми деталями.

В фильме «Белинский» не чувствуется творческого воображения. Фильм сделан «холодными умельцами» по строго обдуманному, но сухому логическому плану. Очень не трудно воспроизвести весь ход мыслей авторов картины, ибо он лежит на ее поверхности: эпоха — «жестокий век», крепостничество, крестьянские волнения (соответствующие эпизоды); В. Г. Белинский — революционный демократ, философ и критик (эпизоды в дороге, в редакции); он — воспитатель писателей (дано окружение: Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Тургенев и другие, при этом все показаны, но не действуют, а составляют фон); борьба революционных демократов с либералами — славянофилами и западниками (эпизоды в университете); борьба с теорией «чистого искусства» (эпизоды в редакции) и т. д. и т. п. Все учтено, ничего не забыто. Рассудочность удручающая! Берется тезис, к нему добавляется иллюстрация...

Нет, это не искусство!

Это не искусство потому, что оно лишено искренних переживаний, вдохновения, страсти, любви и ненависти. Нет искусства без эмоциональности, а для того, чтобы она присутствовала в произведении, надо, чтобы она была у автора в момент творчества.

«Деятельные идеи и талантливое их воплощение, — писал Белинский, — великое дело, но только тогда, когда все это неразрывно связано с личностью автора и относится к ней, как изображение на сургуче относится к выдавившей его печати». Творчество, лишенное момента эмоциональности, «правильное», но бездушное, обычно называют «ремесленничеством». Это несправедливо по отношению к ремесленникам, потому что ремесленники тоже бывают хорошие и плохие, талантливые и неталантливые. Хорошие ремесленники, вкладывающие в произведение своих рук душу, любовь к делу и потребителю, очень часто поднимаются до художественности и тогда появляется произведение так называемого «прикладного искусства».

Грешно было бы сравнивать некоторых «холодных умельцев» в искусстве с такими ремесленниками именно потому, что подобные художники — холодные умельцы.

Эмоциональность в искусстве обусловлена уже тем, что живое явление, взятое как целое, требует к себе и живого, заинтересованного отношения. Иначе оно не поддается художественному воспроизведению. Белинский называл эту страстную заинтересованность в предмете изображения «субъективностью», вкладывая в это слово глубокое общественное содержание. Художник должен интересоваться именно общественными вопросами, а не камерным мирком сугубо личных переживаний. Под «субъективным» Белинский понимает те общественные симпатии и устремления, которые стали для художника вполне личными, неотделимыми от его «я».

Быть сыном своего времени, впитать в себя запросы, идеи, стремления общества — вот что требовал от художника Белинский. Это было требование искренности художника, без которой невозможно высокое искусство, ничего общего не имеющее с холодным ремесленничеством, пример которого продемонстрировали авторы кинофильма «Белинский».

Н. КОЛЕСНИКОВА, Г. СЕНЧАКОВА

БЕЗ ВДОХНОВЕНИЯ

Документальный фильм прочно завоевал любовь и признание наших зрителей. Уже созданы многие кинокартины, по праву занявшие достойное место среди лучших произведений советского киноискусства. Однако требования наших зрителей постоянно возрастают. Наши художники должны неуклонно совершенствовать свое мастерство, настойчиво искать новые пути проникновения в глубины народной жизни, находить все более яркие формы ее изображения.

В. Пудовкин в статье «О документальном фильме» («Правда», 20 мая 1953 г.), ставя вопрос о мастерстве, о стиле документального фильма, писал о необходимости таких поисков. «Если этих поисков не будет, то возникнет разрыв между художником и жизнью. Работой художника начнет руководить не его живой интерес к наблюдаемым событиям, не желание как можно лучше передать зрителю то новое, что он увидел и понял, а привычка укладывать в стандартные формы любое содержание, без волнения, без глубоких обобщений, всегда рождающихся при непосредственном столкновении художника с действительностью. Стандарт в искусстве убивает живую мысль и чувство художника».

В документальных фильмах, выпущенных за последнее время, мало творческих исканий, творческой выдумки, вдохновения, обобщающих мыслей.

Значительный интерес в свое время вызвала цветная серия документальных картин о республиках. Все эти фильмы вместе взятые показывают черты, общие для жизни наших республик, для характеристики образов людей всех национальностей Союза, — это советский патриотизм, горячая любовь к Родине, несокрушимая вера в могущество нашего государства, партии и правительства.

Но при анализе каждого фильма в отдельности убеждаешься, что богатая действительность часто находит в них обедненное, а порой просто серое отображение; бросается в глаза однообразие содержания, большое количество общих мест, одинаковых кадров, шаблон и трафарет в композиции.

Это произошло оттого, что их авторы, соблазнившись удачно найденным и примененным в ряде произведений сюжетным построением, переносили его в свои картины и заточали отображаемый материал в эти взятые извне композиционные рамки. Вместо изучения действительности, которое помогло бы правдиво и глубоко отобразить ее, подсказало бы форму и приемы изображения, авторы предпочли пойти по уже проторенному пути.

Лучшие фильмы этой серии, например «Советский Туркменистан», «Советская Литва», «Советская Якутия», смотрятся от начала и до конца

с неослабевающим вниманием именно потому, что они правдиво отражают действительность. Глубокое знание материала помогло их авторам придать произведению композиционную стройность. Авторы этих фильмов сумели увидеть и донести до зрителя главное, определяющее в жизни республики, объединив этим главным различные по тематике эпизоды.

В фильме «Советская Якутия» (сценарий А. Мордвинова и Р. Григорьева, режиссер Р. Григорьев) тема преодоления советским человеком суровой природы северного края помогает донести до зрителя своеобразие облика республики, цементирует сюжет, ибо дает режиссеру возможность заключить самый различный материал в четкую, логически построенную композицию и добиться цельности изложения. Драматургическое построение фильма продиктовано самой жизнью во всех ее многообразных, неповторимых проявлениях, в массе разнохарактерных явлений и фактов. Режиссер, раскрывая основную тему, умело расставляет акценты на важнейших для Якутии видах промышленности, сельского хозяйства. Авторы сумели в своей картине показать своеобразие природных и климатических условий, наложившее отпечаток на экономику и культуру, на все развитие республики. Все ее богатства показаны как результат созидательного труда свободного якутского народа и братской помощи великого русского народа, как следствие мудрой национальной политики Коммунистической партии.

Сценаристы и режиссеры многих документальных фильмов, не найдя единой сквозной темы, пытаются связать различные эпизоды искусственно, формальными приемами. Так, в фильме «Советский Казахстан» (сценарий Г. Мусрепова, И. Шухова, Л. Степановой, текст Б. Горбатова, режиссер Л. Степанова) есть эпизод «Медеплавильный комбинат в Балхаше». Кадры, показывающие мастера Кошика, сопровождает дикторский текст: «Кошику кажется, что на Балхаше даже солнце цвета расплавленной меди...» Идут кадры восхода солнца, дальше тот же восход дан на фоне заводских труб, а затем показан цех металлургического завода, которому соответствует текст: «А над Темир-Тау встает другое зарево: это льется металл из мартеновских печей...» Связь этих разных эпизодов через восход солнца, конечно, чисто формальная.

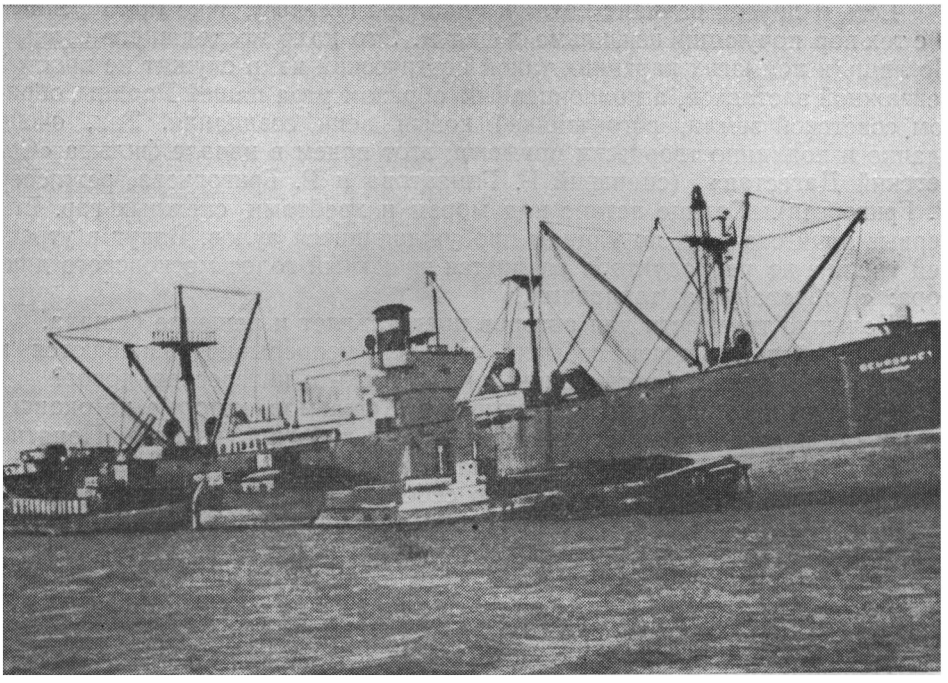
Дикторский текст может являться связующим, цементирующим звеном лишь в том случае, если будет вытекать из изобразительного материала. Попытка же использовать текст для соединения эпизодов, лишенных внутренней связи, обычно кончается неудачей. Текст в этом случае не только не объединяет такие эпизоды, а лишь подчеркивает незакономерность их следования друг за другом.

В фильме «Советская Башкирия» (сценарий А. Бикчентаева, режиссеры Н. Соловьев, М. Шапиро), например, показан парк одного из санаториев. За столиками сидят отдыхающие, пьют кумыс. «С новыми силами,— говорит диктор,— уедут отсюда люди на заводы, рудники, колхозные поля...» Затем зритель видит поля гречихи, подсолнуха. А диктор сообщает: «Велики богатства колхоза «Красный партизан». И начинается рассказ о сельском хозяйстве республики.

Но с таким же успехом эпизод о санаториях можно поставить после рассказа о сельском хозяйстве, слегка перефразировав текст, скажем, так: «С колхозных полей, рудников и заводов едут люди отдыхать в санатории...»

Разумеется, не подобные натяжки дикторского текста, не формальные внешние признаки, а внутренняя жизненная логика должна связывать кадры документального повествования.

Литературный сценарий и в документальной кинематографии является основой будущего фильма. Именно литературный сценарий, а не схематический сценарный план дает ясную ориентировку коллективу съемочной группы. Действительность богаче самого яркого художественного



Кадр из фильма «Советская Якутия»

замысла, но все же вполне возможно и обязательно предварительное начертание решающих драматургических узлов, монтажных переходов, образов главных героев.

К сожалению, сценарист документального фильма чаще всего вместо полноценного, законченного литературного произведения представляет сухой, лишенный внутренней взаимосвязи перечень съемочных объектов. В сценарии С. Кононыкина «Коми АССР» можно, например, прочитать следующее: «Общие планы города», «Общие планы шахты», «Общие планы завода»... Что скрывается за этими более чем общими словами? Они мало говорят режиссеру и операторам. Кадры, снятые по этим указаниям, не могут не получиться бездумными, трафаретными. Зритель их не запомнит.

Во многих фильмах тема промышленности, самой разнообразной, от станкостроения до производства папирос, завершается кадрами, которые в сценарии обозначаются одной фразой: «Панорама по массе готовой продукции». Расцвет культуры в различных республиках символизируется витриной книжного магазина, а важная тема партийного руководства сводится к показу заседания Центрального Комитета или крайкома партии.

Трафаретно начало многих фильмов, хотя именно оно более всего должно быть свободно от трафарета, сразу знакомя зрителя с своеобразием республики. На экране появляется самолет, под крылом которого проходят самые разнообразные пейзажи севера и юга: и массивы тайги, и снежные вершины хребтов, и выжженные солнцем пустыни. Так начинается рассказ и о Коми АССР, и о Киргизии, и о других республиках.

Фильм «Советская Якутия» тоже открывается эпизодом с летящим самолетом. Но здесь это не просто формальный прием. Авторы фильма рассказывают о том, как авиация помогла преодолеть огромные суровые пространства Якутии.

Есть и другой вариант начала, однажды кем-то удачно примененный и с тех пор кочующий из фильма в фильм. Это кадр восходящего солнца. Но лишь в немногих картинах такой поэтический кадр служит не простой пейзажной заставкой, а полнокровным образом утра нашей Родины, образом советской земли, встречающей новый день созидания. Так, очень удачно и подлинно творчески применен этот прием в начале фильма «Советский Дагестан» (сценарий Р. Гамзатова и Р. Григорьева, режиссер Р. Григорьев). Солнце встает над морем и хребтами снежных гор. Его первые лучи скользят по улицам пробуждающихся аулов. Вдруг в утренней тишине из репродуктора раздается знакомый голос московского диктора: «Доброго утра, товарищи!..»

Большие трудности для авторов представляет и решение финала.

Как завершить показ событий, если они непрерывно развиваются и каждый день в жизни республики приносит что-то интересное, новое?

Едва ли можно насчитать четыре-пять фильмов, которые не оканчивались бы показом демонстрации или какого-либо празднества. Понятно стремление режиссеров закончить фильм сильным эмоциональным аккордом. Но часто эти эпизоды, сами по себе сделанные с большим мастерством, выпадают из общей ткани фильма, являются привеском, никак непосредственно не связанным с предыдущими эпизодами.

Глубокое изучение действительности подсказывает режиссеру финальные кадры, иногда более скромные, но тем не менее с большой силой обобщающие события фильма.

Положительным примером может служить финал фильма «Советская Киргизия».

На экране нефтяные вышки. Высоко в горы поднимаются геологи... «Все дальше идут разведчики недр,— говорит диктор.— Идут строители будущего... Идет вперед Советская Киргизия».

От первого и до последнего кадра фильм рассказывал о поступательном движении республики. Поэтому финальные кадры и фраза дикторско-

Кадр из фильма «Советская Якутия»

Кадр из фильма «Советская Якутия»

го текста: «Идет вперед Советская Киргизия» не только логически вытекают из всего, что видел зритель на экране, но и как бы раздвигают рамки экрана, устремляя мысли зрителя в будущее республики.

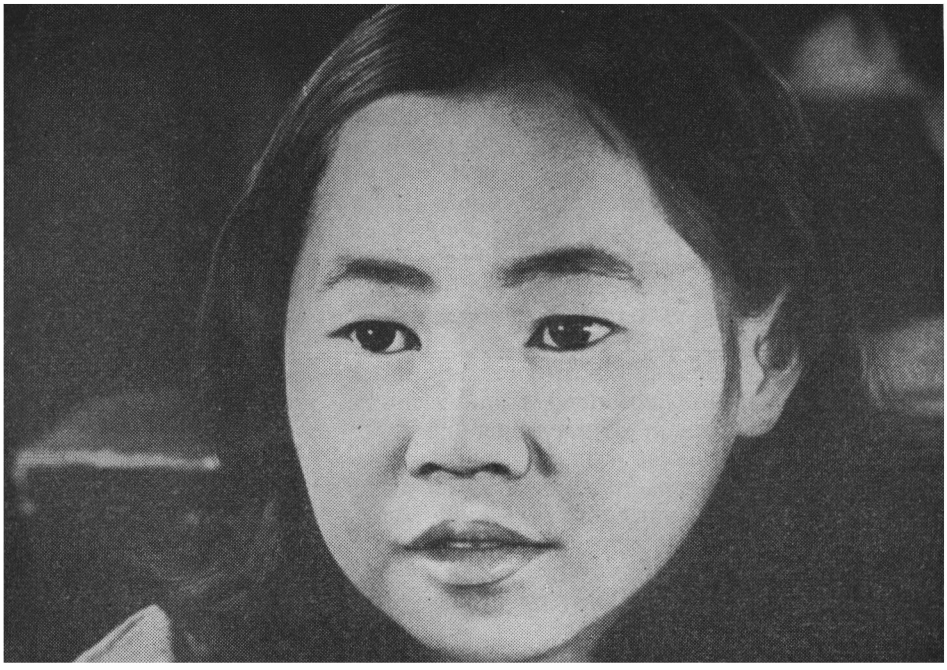
Недостаточно глубоко, бледно показывают фильмы о республиках созидательный труд простых советских людей различных национальностей, но живущих одними общими стремлениями. Сценарист, как правило, лишь называет имя человека, его профессию, сообщает о его трудовых достижениях, но не раскрывает его образ. Скупыми, однообразными кадрами зачастую ограничиваются и режиссеры и операторы. Скороговоркой; однотонно, по одному шаблону, рассказано в фильме «Советская Киргизия» о лучших людях горно-металлургического комбината в Хайдаркане.

Диктор фильма «Советская Башкирия», например, сообщает: «Акмал Вахитов — мастер по ремонту подземного оборудования скважин. Свой опыт он передает молодым нефтяникам». На экране на среднем плане группа ремесленников, разговаривающих с мастером. Действия нет. Зритель должен верить диктору на слово...

Авторы фильма «Советский Узбекистан» (сценарий Н. Шпиковского, режиссеры Л. Степанова, З. Сабитов) показывают тружеников Ташсельмаша в цехе. Быстро сменяются крупные и средние планы. Диктор едва успевает представить: «Скоростник Кириенко выполнил за пятилетку 22 годовые нормы... В счет 1957 года работает токарь Фасхутдинов...»

Лучшие документальные фильмы, конечно, не ограничиваются подобными сухими характеристиками людей.

Увлекательно рассказал режиссер Р. Григорьев о якутских летчиках и охотниках. Просто и искренне говорит режиссер Р. Кармен в фильме «Советский Туркменистан» о скромном садоводе Якове Нуйкине, о прославленном хлопкоробе Алиеве. В нескольких кадрах фильма «Советская Литва» режиссер И. Посельский сумел показать замечательный жизненный



Кадр из фильма «Советская Якутия»

путь колхозницы Дануте Станелене. Здесь перед зрителем предстают живые люди. В том, что они делают, как говорят, как ведут себя, раскрываются их образы.

Принято считать, что жанровые особенности фильмов о республиках предопределяют некоторую официальность и строгость изобразительных кадров и дикторского текста. Отдельные отступления от этого допускаются лишь в эпизодах, посвященных детям, или в пейзажах.

Но показать образ республики, передать на экране дыхание подлинной жизни можно по-разному. В каждом конкретном случае нужно находить новые соотношения между широкими полотнами, сделанными «крупной кистью», и живыми зарисовками событий, которые сами по себе полны выразительности.

Многие эпизоды фильма Р. Григорьева «Советская Якутия» (на аэродроме, охота, улицы Якутска), органически связанные со всем повествованием, говорят о том, что в широком обобщающем показе жизни республики репортажные съемки необходимы.

Нельзя не признать, что, несмотря на общий рост мастерства сценаристов, режиссеров, операторов и музыкальных оформителей документального кино, художественный язык фильмов о республиках еще беден. Совершенно не применяются синхронные съемки эпизодов трудовых процессов. Операторы и режиссеры подчас как бы забывают о таком могучем выразительном средстве, как цвет. Фильм «Советская Башкирия», к примеру, почти ничем не отличается в цветовом отношении от фильма «Советская Татария».

Казалось бы, природа Якутии не может дать оператору цветного фильма богатого материала, но именно при помощи цветовых акцентов, монтажно правильно расставленных в нужных местах на однообразной палитре снежных якутских пейзажей, авторам удалось подчеркнуть основное в картине: советский человек обогащает природу сурового края.

Значительным недостатком фильмов о республиках является низкое качество дикторского текста. Он должен бы прежде всего углублять познавательное значение изображаемого материала, но зачастую не отвечает этому требованию и протокольно излагает содержание каждого кадра. Например, в фильме «Коми АССР» на экране показан летящий самолет. Дикторский текст гласит: «Самолет идет на юг». В следующем кадре лесные массивы, снятые панорамой с самолета. Дикторский текст: «Внизу расстилается «зеленый океан» — необозримые лесные массивы» и т. д.

Показывая стада оленей, диктор сообщает: «По берегам Печоры и ее притоков раскинулись зимние пастбища крупных оленеводческих колхозов. Неприхотливое животное, северный олень круглый год находится на подножном корму. Оленеводство дает ценное сырье для производства замши» и т. д. Но фразы о неприхотливости оленя и его промысловом значении никак не подтверждены зрительным материалом. Они здесь лишние еще и потому, что оленеводству посвящен отдельный эпизод.

Это пример того, как текст «забивает» изображение. А в других эпизодах того же фильма явно сказывается нехватка дикторского текста.

На экране нефтяная вышка в момент бурения. Затем показан турбобур. Текст к этим кадрам состоит из одной фразы: «Бурение ведется с помощью турбобура». Конечно, в документальном фильме не нужно объяснять всю технологию бурения, но сказать, что такое турбобур, было бы не лишним.

Художественный язык документальных фильмов может быть различен, неисчислимо богатство выразительных средств, которыми располагает художник-документалист. Но, к сожалению, авторы таких фильмов, как «Коми АССР», «Советская Башкирия», «Советская Татария», не уделили должного внимания художественной форме своих произведений.

Без сомнения, одни республики дают более яркий, на первый взгляд, материал, чем другие. Однако внешняя сторона действительности не является решающей для настоящего художника. Если режиссер подошел к материалу непродуманно, поверхностно, фильм неминуемо будет носить печать серой нивелировки, скольжения по поверхности жизненных явлений.

Только при глубоком изучении материала, только при творческом подходе к нему достигается полное слияние содержания и формы, которое позволяет ярче и полнее отразить черты нашей великой эпохи — эпохи строительства коммунизма.

В. ПУДОВКИН

Народный артист СССР

О ТВОРЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

Успех всякого подлинного произведения искусства решает талант. Произведение, в котором не чувствуется таланта автора, находится вне пределов искусства. Но талант — это только движущая сила, и она может быть растрачена впустую, если художник не найдет ей правильной точки приложения, не сумеет верно направить.

А чтобы драгоценная сила таланта была целенаправленна, чтобы она из личного достояния художника превратилась в общенародное богатство, всякий талант должен быть воспитан.

Понять это могут, конечно, и в капиталистической стране. Однако условия, существующие там, таковы, что талант вынужден сам пробивать себе дорогу: в буржуазном обществе его не растят, не воспитывают, а покупают. Непризнанный, погибший талант — такова типичная для капитализма судьба людей искусства.

Только в нашей стране воспитание таланта стало предметом особой заботы государства. У нас перед всеми талантливыми людьми открывается широкая дорога. Партия и государство указывают им путь, помогают стать общественными деятелями, участниками процесса созидания общенародной культуры.

Решающим в воспитании советского художника является ясное понимание им своих общественных задач, которое дается изучением марксизма-ленинизма.

Только в нашей стране актеры получают высшее образование, включающее в себя обширный комплекс научных дисциплин.

Воспитание, которое дает наше государство молодым актерам, высокий уровень получаемых знаний не только помогают им, но и накладывают серьезные обязанности.

Талант не рождается в школе. Школа может только раскрыть талант, помочь ему развиться. Но для настоящего, большого художника школа не кончается получением диплома. Пройдя курс учения, актер обычно не обладает еще глубоким знанием жизни, не знает своих возможностей. Жизненный и профессиональный опыт будет накапливаться с годами, постепенно. И чем крупнее художник, тем дольше он сохраняет способность учиться, расти.

В конце своей замечательной книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский говорит: «Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла».

Так подводит итоги своей работы в искусстве настоящий большой художник. Станиславский умел пронести до конца своей жизни тот творческий огонь, который не только давал ему возможность создавать замечательные произведения искусства, но и толкал его все время к накоплению новых и новых знаний, к отысканию новых и новых путей, к постоянной переоценке и критике достигнутого.

Верно направленный школой, ясно понимающий цели своей работы, неутомимо впитывающий в себя живую жизнь, приобретающий все новые и новые знания, талантливый человек сможет создать ценности в искусстве и тем внести вклад в развитие культуры страны.

Первые шаги молодого актера являются для него самыми ответственными. Я бы сказал, что первые две-три роли обычно определяют, насколько он может и хочет итти вперед. Для настоящего художника, особенно в кинематографе, именно первые роли могут в будущем стать опорой взыскательного отношения к своему творчеству и помогать в наметке новых путей.

Актер при первых выступлениях должен использовать поддержку, которую ему оказывает уже не преподаватель, а зритель.

Отклик зрителя — это важнейшее, серьезнейшее испытание художника. Нигде зритель не воспринимает так остро всякую фальшь, как в кинематографе. Более того, в результате почти предельного приближения к актеру, возможного только в кинематографе, зритель безошибочно угадывает внутреннее содержание не только образа, но и самого актера, его воплощающего.

Культура киноактера или, наоборот, его некультурность, его жизненный опыт, полнота или скудость его духовного мира, способность любить и ненавидеть или равнодушие холодного созерцания — словом, все, что определяет, богата или бедна внутренняя жизнь человека, будет — хочет того актер или не хочет — распознано зрителями по тончайшим внешним проявлениям игры, главным образом по его глазам.

Правда актерской игры связана с правдой внутреннего мира актера. В кинематографе эти две правды живут рядом.

При передаче зрителю правды экранного образа решающим порой является не поступок и не слово героя, а именно та проверка человека с глазу на глаз, которая не так часто бывает в жизни, а в кинематографе с его крупным планом существует как один из сильнейших приемов донесения правды внутренней жизни актеров. В кинематографе не существует возможности обмануть зрителя внешними приемами игры, которые все же встречаются на театральных подмостках.

Богатство внутреннего содержания человека накапливается не столько в результате увеличения количества событий, в которых он был участником или зрителем, сколько за счет глубины их переживания и понимания. Это углубленное понимание приходит с годами как итог наслаивающихся воспоминаний пережитого, итог личного внимательного, пристального наблюдения за жизнью, наконец, как итог изучения опыта человечества, сохраненного в великих творениях искусства и литературы.

Богатство внутренней жизни никогда не бывает достаточным. Оно должно все время расти — и никогда не останется оно незамеченным зрителями.

Как только актер остановится в своем внутреннем росте, как только его тронет яд успокоения, уверенности в том, что он уже все может и знает, неизбежно изменяется сила и убедительность его игры.

Экран сразу раскроет его оскудевшее содержание, как потухшие глаза и морщины раскрывают наступающую дряхлость человека.

Если человеку пришлось многое пережить и перечувствовать еще до того, как он стал актером, это богатство жизни всегда скажется в его работах в искусстве.

Во всех ролях, которые сыграл Сергей Бондарчук, чувствуется большое актерское обаяние. Неотделимым от этого обаяния является именно вдумчивость Бондарчука, глубина и серьезность жизненного содержания, отраженные в его глазах.

Любопытно, что роли молодых людей ему удаются меньше, чем роли людей, в которых зритель ощущает жизненный опыт актера. Тутаринов в «Кавалере Золотой Звезды» менее интересен, чем даже Валько в «Молодой гвардии», и еще менее, чем Шевченко. И даже в пределах этой одной роли Бондарчук менее впечатляет в образе молодого Шевченко, чем в образе зрелого и пожилого человека.

А ведь Бондарчук еще молодой человек, ровесник Тутаринова, и внешне он выглядит совсем молодым.

Не подлежит сомнению, что существенную, если не решающую роль в актерских удачах Бондарчука играет не только прекрасная школа, выработавшая большое профессиональное мастерство, но и характерная биография актера, предшествовавшая обучению в институте кинематографии.

Ребенком Бондарчук видел большую и трудную жизнь и работу своего отца — рабочего таганрогского завода, в годы коллективизации посланного партией в Ейский район на борьбу с кулачеством и ставшего там председателем колхоза. Сам Бондарчук участвовал в Отечественной войне. У него была жизнь, богатая событиями, он их пережил, запомнил, многое понял и осознал.

Конечно, не у всякого молодого человека объективные обстоятельства складываются так, что он уже в самом юном возрасте приобретает богатый жизненный опыт. Для многих, вернее, даже для большинства накопление жизненного опыта, рост внутреннего богатства начинаются позже и являются важнейшей задачей их повседневной самостоятельной деятельности.

Какими же путями итти к знанию жизни молодому человеку, у которого нет за плечами богатой событиями биографии? Очевидно, он должен сознательно итти теми путями, которые на долю других иной раз выпадают случайно.

Как человек, любящий свою Родину, идет на войну добровольцем, так и художник, которому дорога правда его искусства, должен не по призыву, не дожидаясь того, как сложатся обстоятельства, а по личному почину смело входить в гущу жизненных событий и стараться активно в них участвовать.

По выходе из школы актеру надо стать хозяином собственной биографии и помнить, что без обогащения своего жизненного опыта ему не притти к большой настоящей правде создаваемых образов. Роли, которые он будет стремиться создавать только на основе профессиональной техники, может быть, будут в лучшем случае занимательными, но никогда не завоюют сердце зрителя, никогда не дадут актеру возможности достигнуть вершин творческой работы.

Путь к изображению жизни лежит через глубины самой жизни, и нельзя всю огромную работу переживания, наблюдения, сочувствования оставлять на долю автора и режиссера, а самому актеру только технически изображать то, что найдено и пережито другими.

И если актер, как это часто заявляют, действительно хочет стать решающим фактором спектакля или фильма, ему надо помнить, что право на это он должен приобретать не только своими способностями к профессиональной игре, но той степенью знания и понимания жизни, которая только и может осветить, углубить любую роль, наполнить творимый образ подлинной правдой.

Истинный художник не просто наблюдает любое событие — он переживает его. Без эмоционального восприятия жизни художник не существует.

Но эмоции вырастают, приобретают силу и возможность выражения в художественном образе только на основе жизненного опыта актера.

Художник, в особенности актер, должен обладать способностью к страстной наблюдательности, то есть к наблюдательности, обогащенной переживанием.

Для того чтобы изобразить что-то в искусстве с силой и убедительностью, нужно полюбить или возненавидеть изображаемое, а для этого нужно его узнать полностью, узнать до таких глубин, пока не почувствуешь, что либо полюбил, либо отверг.

Именно в этой страстной наблюдательности скрыты все возможности создания ярких образов, положительных или отрицательных.

Наблюдать нашу жизнь во всем богатстве ее проявления, и не просто наблюдать любопытные, интересные события, встречаться с людьми, изучать их поступки, а постоянно стремиться осознать, понять, углубиться в причины этих поступков, кроющихся как в характерах людей, так и в общественных условиях жизни, складывающей эти характеры, — это значит искать типическое, проникать в самую суть, в движение нашей жизни.

Эту страстную наблюдательность особенно важно выработать в себе молодежи, потому что она находится в том периоде роста, когда все приобретаемое органически, глубоко запоминается всем существом.

Известно, что иностранный язык, выученный в детстве, очень прочно усваивается человеком, а изучение в зрелом возрасте дается с гораздо большим трудом.

То же самое происходит и с непосредственными жизненными впечатлениями. В зрелом возрасте они проникают в сознание с трудом и не так запоминаются; в молодости же бывают богаче, сильнее и прочнее.

Вот почему всю энергию молодости актеру следует бросать на это жадное питание себя жизнью и не жалеть на это времени и сил. Не следует стремиться как можно скорее сыграть большую роль. Куда важнее— вобрать в себя как можно больше жизненного опыта, работая даже над незначительной ролью.

В кинематографе это особенно важно, потому что даже маленький эпизод может стать настоящим актерским достижением. В фильме «Возвращение Василия Бортникова» Нонна Мордюкова сыграла крошечный эпизод с большой силой убедительности и высоким актерским темпераментом. Она выросла в колхозе и свое глубокое знание крестьянской жизни принесла в эту небольшую роль. А если бы ей пришлось в таком же маленьком эпизоде играть не колхозную трактористку, а, скажем, научного работника, ей нужно было бы собрать и впитать в себя как можно больше новых впечатлений, которые обогатили бы ее так же, как обогатило ее детство для образа трактористки.

Это положение, конечно, действительно по отношению к каждому актеру любого возраста. Но если пожилому приходится работать над изучением жизни лишь в скромную меру его возрастных возможностей, то молодой должен отдавать этому изучению бо́льшую часть своих свежих сил.

Пусть даже многое из того, что он узнает, с чем познакомится, не будет им непосредственно использовано в данной небольшой роли, но все накопленное пойдет впрок. Такая работа и будет той б о л ь ш о й ш к о л о й, школой высшего мастерства, о которой нельзя забывать, если хочешь расти.

Кинематограф необычайно помогает актеру в изучении жизни тем, что картины (за исключением, может быть, только исторических), как правило, снимаются в том месте, где происходит действие по сценарию. В киноэкспедициях люди попадают в живую среду, в окружение тех людей, которых изображают.

Но встретить любопытный человеческий характер, записать его в своей внутренней памяти — это только часть большого дела и к тому же не очень значительная. Разобраться же в том, как сложился этот характер в нашей действительности, почему он стал таким, а не другим, каково его будущее, зависящее не только от самого носителя этого характера, но также и от условий жизни, в которых он находится и будет находиться, это значит завершить большую работу проникновения художника в создаваемый образ.

Превосходный педагог С. Герасимов очень правильно понял, как важно для молодого актера накапливать жизненный опыт, обогащать создаваемый им образ в результате прикосновения к действительности, погружаться в атмосферу, в которой этот образ вырастал.

По рассказам актеров — участников фильма «Молодая гвардия» об экспедиции в Краснодон, где они прожили несколько месяцев, по волнению, с которым они говорили о встречах с родными и близкими молодогвардейцев, можно понять, какое громадное значение имели для молодых актеров впечатления этого прямого столкновения с жизнью своих героев. Живые и непосредственные впечатления стали основой правды экранных образов.

Постановка «Молодая гвардия», начатая еще как учебная и законченная как дипломная работа выпускников ВГИК, может и должна служить конкретным примером того, как нужно работать и в будущем со студентами актерского факультета.

Правильность педагогической системы герасимовской школы подтвердилась и значительным количеством хороших киноактеров, которых дал этот выпуск. С первых шагов своей самостоятельной работы личная одаренность, талант этих молодых актеров были верно направлены не по линии профессионально-исполнительской, а именно по линии творческой, связанной с глубоким освоением и пониманием жизни. Дальнейшая судьба каждого зависит от того, насколько он твердо и убежденно будет продолжать верно начатый путь в искусстве.

Я говорил здесь только о том, как может актер обогатить свой внутренний мир, повысить свою внутреннюю культуру, получить право играть роль. Мне хочется прибавить еще несколько слов об общении со зрителем, о передаче ему того, что хочет сказать актер в образе.

Когда-то Горький в отзыве о пьесе начинающего драматурга сказал: «А писать нужно просто, как будто беседуя по душе с милейшим другом, с лучшим человеком, от которого ничего не хочется скрыть, который все поймет, все оценит с полуслова»[1].

Здесь Горький с гениальной точностью определяет природу истинно художественного творчества.

Задача искусства заключается в поучении и воспитании людей, и решать ее нужно через глубокое общение с людьми. Самый страшный враг искусства — любая форма резонерства, то есть форма холодного, рассудочного общения с человеком.

Если художник заботится не о том, как бы выразиться поинтересней, пооригинальней, непохоже на других, а стремится лишь передать во всей полноте свое понимание и свое чувство так, будто он обращается к очень дорогому для него человеку, непонимание которого принесло бы ему обиду, а несогласие с которым для него недопустимо, значит, художник любит не только созданный им образ, но и своего читателя, зрителя.

Когда любишь человека, не сомневаешься в нем. Веришь в тонкость его натуры, в его способность все понять и хочешь лишь заставить его не только понять рассказанное, но и пережить вместе с тобой, а для этого

[1] М. Горький. Об искусстве, «Искусство», 1940, стр. 179.

невольно мобилизуешь все свои внутренние силы. Такая мобилизация внутренних сил, вероятно, и есть обаяние.

Ошибочно думать, будто актер должен только изображать. Ему нужно еще заставить зрителя — самого дорогого для него человека — это изображение смотреть и запомнить; нужно выработать такое отношение к зрителю, какое было у Горького к читателю. И тогда актер будет подмечать каждую свою неточность, будет воспринимать ее болезненно, потому что его неправильно может понять близкий ему человек.

Советские актеры должны стать поэтами той действительности, которую изображают. А истинные поэты всегда любят и ненавидят. Потому-то актер и должен участвовать в жизни, накопляя в себе чувства ненависти к плохому и любви к прекрасному.

К. ИСАЕВА

ПРАВДИВОЕ И НАДУМАННОЕ

Молодая киноактриса Тамара Носова за свой еще короткий творческий путь в киноискусстве успела довольно многосторонне, хотя пока и недостаточно полно, проявить свои творческие способности, создав несколько небольших, но ярких и запоминающихся образов. Это мягкая, лирическая Валя Филатова («Молодая гвардия») и остро комедийные Анфиса («Кавалер Золотой Звезды») и Марья Антоновна («Ревизор»).

В конце 1946 года студенты объединенной режиссерской и актерской мастерской ВГИК под руководством С. Герасимова начали работать над постановкой сцен из романа А. Фадеева «Молодая гвардия».

Тамаре Носовой, учившейся тогда на втором курсе актерского факультета, поручили роль Вали Филатовой.

В результате длительной коллективной работы студентов режиссерской и актерской мастерской был создан интересный, свежий, волнующий спектакль «Молодая гвардия», показанный впоследствии на сцене Театра-студии киноактера.

Подготовка к исполнению роли Вали Филатовой была не просто первой производственной работой актрисы, но и серьезным продолжением учебы. Носова попала в обстановку, очень сходную с той, которая окружала ее в учебной мастерской. В основе работы лежал тот же принцип настойчивых коллективных поисков правды жизни в каждом образе, в каждом слове, жесте. Большую помощь при этом оказал литературный источник. Детали, взятые непосредственно из романа или рожденные вновь на основе намеков, содержащихся в нем, помогали обогащать каждый образ.

У Тамары Носовой было несколько больших сцен, тщательно продуманных и подготовленных. И хотя в окончательном варианте фильма у нее осталось всего два небольших эпизода, исполнение актрисой маленькой роли краснодонской школьницы Вали Филатовой носит следы большой творческой работы.

Образ Вали Филатовой в романе А. Фадеева подчеркивал героичность поведения молодогвардейцев — ее подруг и товарищей по мирному времени. В то время как самая близкая ее подруга Ульяна Громова вступила вместе со своими товарищами на путь борьбы против фашистских захватчиков, Валя не нашла в себе сил для такой борьбы.

Тамаре Носовой предстояло прежде всего глубоко почувствовать и понять характер взаимоотношений подруг.

Уля — сильная натура. Валя всю жизнь искала у нее поддержки и восхищалась ею. Но не это восхищение, которое могло бы льстить самолюбию другой, не столь чистой и благородной натуры, привязывало Ульяну Громову к Вале. Уля замкнута и редко откровенничает с людьми. А Валя так простодушна, так чутка, так трогательно предана подруге, что Уля чувствовала себя с ней свободнее, чем с другими, и потому бывала гораздо откровеннее.

Кроме того, Уля привыкла оказывать подруге покровительство, в котором та постоянно нуждалась, и сознание своей необходимости, сознание ответственности за судьбу подруги еще крепче привязывало Улю к Вале Филатовой.

Эти сложные отношения подруг, эту «нежную, святую девичью дружбу» (А. Фадеев) передает Тамара Носова в первом же эпизоде фильма — у реки.

У Вали Филатовой в этой сцене очень мало слов и почти нет активных действий. Творческая задача Носовой была осложнена еще и тем, что Уля ничем не выражает своего ответного чувства к подруге. Уля вся поглощена своими мыслями и переживаниями и почти не замечает окружающих.

Но вот мы видим лицо Вали — Носовой, серьезное, доверчивое, когда она слушает взволнованные речи подруги о войне, о жизни, о небе.

Легким, грациозным движением Валя мягко обнимает Улю, любовно-ласково, снизу вверх заглядывает в ее глаза. И мы начинаем верить, что Валя, не умеющая сама так смело, сильно и ярко выражать свои мысли вслух, действительно горячо любит подругу, гордится большой дружбой с нею.

Появляются немецкие бомбардировщики. Нежно, пугливо и ласково припадает Валя к сильному плечу подруги. Отдаленный гул взрыва. В светлых добрых глазах девушки безумный страх за себя и за Ульяну, убегающую к месту катастрофы.

— Уля! Куда ты?! Улечка! — раздается отчаянный зов Вали.

Затем мы видим Валю — Носову в проходной сцене эвакуации города. Ее стройная, складная фигурка, туго обтянутая стареньким платьем, едва достающим до колен, кажется жалкой и беспомощной среди потока людей, проходящих по улицам оставляемого города.

Руки актрисы бесцельно тянутся то к одной, то к другой проходящей в толпе фигуре, словно пытаясь кого-то задержать, как-то сохранить светлый мир, в котором жила до сих пор Валя Филатова, а взгляд ее уже безнадежен и голос звучит тоскливо, как бы оплакивая радость, красоту, счастье былой жизни.

Несмотря на то, что роль Вали Филатовой в фильме оказалась очень маленькой, Носовой удалось передать в предельно сжатых эпизодах самое главное в этом образе.

Она верно и точно изобразила Валю, которая, по словам А. Фадеева, «до дурноты боится немцев», как девушку добрую, мягкую, но пассивную, робкую, безвольную, изобразила очень лаконично, но достаточно ярко для того, чтобы Валя не потерялась среди большого количества действующих лиц.

Во второй серии фильма мы видим только маленький проход Вали Филатовой после посещения ею биржи труда.

Рядом с Валей шагает будущая предательница Выркова. Валя идет по улице, едва передвигая ноги, растрепанная, простоволосая. Она не слышит слов своей спутницы, не реагирует на них. Самое страшное — биржа труда — уже осталось позади, но внутреннее оцепенение продолжает сковывать все ее существо. Валя изредка всхлипывает и, не замечая расстег-

Тамара Носова (справа) в роли Вали Филатовой («Молодая гвардия»)

нутой на груди кофточки, почти машинально, жестом простой русской женщины покрывает голову платком.

И становится ясно, что Валя окончательно смята, сломлена, что, попав в беду, она будет ждать помощи тех сильных, смелых, мужественных людей, у которых она всю жизнь искала и находила защиту от любых, хотя бы самых маленьких, еще детских и девичьих невзгод.

Во время съемки фильма Тамара Носова вместе с другими членами коллектива жила в Краснодоне. Она ходила по улицам, по которым гуляла Валя Филатова, бывала в ее доме, осматривала развалины бывшей немецкой биржи труда и мысленно уносилась к тем страшным дням и ночам, которые провела в этом городе робкая, покорная, слабая духом ее героиня. Серьезная творческая работа дала возможность начинающей актрисе глубоко проникнуть в существо создаваемого образа.

* * *

Творческая судьба Тамары Носовой с самого начала сложилась очень удачно. Она играла свою первую роль в кино под руководством опытных мастеров, работала в коллективе с правильной, интересной организацией творческого процесса. Снимаясь в «Молодой гвардии», Тамара Носова прошла хорошую производственную школу.

Вскоре актриса попала в другую съемочную группу, работавшую под руководством М. Чиаурели над фильмом «Падение Берлина».

Доставшаяся здесь Т. Носовой эпизодическая роль безыменной девушки была как бы продолжением роли Вали Филатовой, отправленной гитлеровцами из Краснодона на фашистскую каторгу.

В сценарии содержалось очень мало материала для создания характера, не было биографии девушки. Актриса нашла правильный выход. Она сыграла роль девушки так, как если бы это была та же Валя Филатова, но уже познавшая подлинное большое горе, ставшая тверже и мужественнее.

Фашисты выгоняют из концлагеря ничего не подозревающих пленных на расстрел. В небе появляются советские самолеты, направляющиеся бомбить Берлин. Девушка, которую играет Т. Носова, озираясь по сторонам и преодолевая страх, взволнованно машет им вслед. В это время раздаются первые выстрелы. Девушка еще не совсем понимает, в чем дело, и растерянно заглядывает в лица товарищей по несчастью. Ранена ее подруга Наташа. Девушка всеми силами поддерживает подругу, по-

висшую на ее плече. Физически она оказалась в данный момент сильнее Наташи. Но ее растерянное лицо, сжавшаяся фигурка и неуверенные движения говорят о том, что душевно она сама опирается на Наташу, ищет у нее силы, чтобы пережить эти страшные мгновенья.

Советский танк стремительно въезжает в ворота концлагеря, и мы снова видим лицо девушки, залитое слезами радости, искаженное только что перенесенными душевными муками.

— Наши танки! Наташа! Наши! Наши! — как стон, вырывается у девушки, и она еще крепче поддерживает раненую подругу.

Это единственная реплика Носовой. Но по лицу актрисы и без слов можно прочесть быструю смену чувств, охватывающих девушку на протяжении всей небольшой, но сильно впечатляющей сцены.

* * *

Защита диплома в институте совпала с началом новой работы Т. Носовой в кино. Она была приглашена на роль Анфисы в фильме «Кавалер Золотой Звезды», поставленном Ю. Райзманом.

При переводе романа С. Бабаевского на язык киноискусства авторы фильма по-новому прочли литературное произведение в части, касающейся образа Анфисы, сестры главного героя Сергея Тутаринова. В этом образе авторы картины хотели показать остатки мелкособственнической психологии, сохранившиеся в сознании некоторой части колхозников.

У С. Бабаевского Анфиса не только боевая, настойчивая и предприимчивая девушка с некоторыми чертами отсталости, но и ласковая, любящая сестра, нежная подруга Семена. У нее миловидное лицо и гибкий стан казачки.

В фильме с Анфисы снят поэтический налет, она показана в комедийных и подчеркнуто будничных тонах. В соответствии с этим сложился и своеобразный внешний облик Анфисы: смешные косички, ярко румяные щеки, тонкие круглые брови, губы то обиженно надутые, то, напротив, растянутые в широкой улыбке; на ней не очень складный простенький наряд, темный платок, по-бабьи повязанный на голове, грубоватые сапоги.

Изучая быт, нравы и характеры героев фильма — кубанских колхозников, Тамара Носова жила в избе у пожилой казачки станицы Зеленчукской, где проходили съемки фильма. Бытовые детали, наблюденные в жизни и перенесенные в фильм, как правило, не превращались у актрисы в слепое внешнее копирование действительности. Они рождались органично из существа задуманного образа. Именно эта глубокая наполненность яркими бытовыми подробностями помогла сделать образ Анфисы сочным, ярким, самобытным, жизненно правдивым.

Вот сцена разговора с Семеном у забора в самом начале знакомства молодых людей. По роману в этой сцене Анфиса должна быть застенчивее, нежнее, чуть стыдливее. Но Анфиса Носовой не такова. В соответствии с режиссерским замыслом «наступление» ведет девушка, а не бравый радист-пулеметчик. Анфиса смела и настойчива в своем желании видеть завтра же Семена, немного строптива и даже грубовата с отцом, требующим ее немедленного возвращения домой. Она явно «завлекает» Семена. Это чувствуется в игривых интонациях речи, в лукавом блеске глаз.

Актриса проводит эту сцену ярко и остро, но нам кажется, что порой чувство меры ей изменяет. Она увлеклась и слегка «переиграла». В результате ее Анфиса приобрела здесь излишний оттенок вульгарности как во внешнем облике, так и в манере поведения.

Нехватило Т. Носовой вкуса и такта и в предшествующем эпизоде под яблоней. Актриса не сумела здесь сыграть свою роль достаточно мягко, пластично, без нажима. Деланый смех, манерно изогнутые руки, беспорядочные движения сделали сцену малохудожественной, скучной.

Тамара Носова (вторая слева) в роли подруги Наташи («Падение Берлина»)

Во всех остальных эпизодах Носова находит верные жизненные краски и даже в самых остро комических положениях не теряет правдивости и естественности поведения.

В этой работе Тамара Носова обнаружила свое несомненное комедийное дарование, показала, что она умеет играть легко, весело, жизнерадостно.

Достаточно вспомнить маленькую сценку, когда радостная, счастливая Анфиса хвастает перед отцом туфлями, которые починил ей Семен. Ярко, с сочным, неподдельным юмором передает актриса, как ее героиня во что бы то ни стало хочет заставить отца полюбить Семена.

В быстрой игре глаз Анфисы мы видим и ее гордость Семеном и открытое желание еще больше ему понравиться. Она словно «сватает» отца и Семена, лукаво поглядывая то на одного, то на другого, как бы проверяя силу воздействия своих слов и изредка многозначительно поджимая губы.

Замечательно по жизненной правдивости и естественности поведения заканчивает актриса этот эпизод: пританцовывая, удаляется Анфиса в глубь сада и оставляет Семена вдвоем с отцом для дальнейшего «мужского» разговора. Не в силах сдержать бьющее через край любопытство, она на ходу поворачивается в сторону мирно беседующих мужчин. Все так же легко пританцовывая и весело пристукивая туфлями, которые только что показывала отцу, она как бы говорит: «Ну вот, дело слажено... И какая я хорошая!.. И как славно у нас все получается!..»

В тех же ярко комедийных тонах подает Т. Носова Анфису в сцене разговора с Семеном о сватах.

В романе этот разговор происходил после поэтичного объяснения, в котором Анфиса раскрывалась во всей красоте своей нежной и чистой души. Счастливый смех быстро сменялся легкими слезами, и эта взволно-

ванность обнажала девичьи переживания — такие простые, милые, человечные. И разговор о сватах проходил, как простое упоминание о досадной, глупой помехе, временном препятствии их счастью, и ничего не определял в характере девушки.

В фильме эта сцена сделана в спокойных бытовых тонах. Где-то за экраном осталось объяснение молодых людей, и теперь мы видим Анфису, сосредоточенно и деловито заплетающую свои смешные маленькие косички и спокойно ставящую Семена в известность о том, что для женитьбы нужны сваты. И лицо актрисы, нарочито равнодушное, с округлившимися от серьезности глазами, и мятая ленточка, зажатая в зубах, и будничные интонации красноречиво свидетельствуют о том, что не только «старомодний» анфисин отец, но и сама Анфиса считает необходимым, чтобы были сваты, обряды и всякое прочее свадебное оформление. Анфиса здесь характеризуется не как молоденькая девушка, охваченная радостью первой любви, а как домовитая хозяйка, снисходительно поглядывающая на брата и Ирину, затеявших в лесу веселую игру.

Этот эпизод в фильме подготавливает последующие сцены, где раскрывается более полно и подробно приверженность Анфисы к жизни по старинке, стремление к счастью в старом, дедовском понимании.

Особенно удачны у Т. Носовой заключительные сцены — у «окопчика» и на строительстве, в которых совершается перелом в жизни Анфисы, постепенно вовлекаемой в большое общественное дело.

Вот она в темном, наглухо повязанном платке зло и упрямо требует, чтобы Сергей оставил в покое ее и Семена, дал им возможность свить свое гнездо и жить «по-людски». Т. Носова совершенно убеждает нас в том, что ее Анфиса понимает счастливую жизнь только как жизнь в своей избе, со своей скотиной, птицей, со своим приусадебным участком. Она изо всех сил борется за это кажущееся счастье, за жизнь «в затишье». Поэтому она кричит, ругается, ведет активное наступление.

Но спокойный, выдержанный Семен склонен до конца выслушать доводы друга, и Анфиса, последовательно верная своим убеждениям, по которым муж — «голова», вынуждена отойти в сторону и ждать, чем кончится разговор фронтовых товарищей.

Анфиса — Носова стоит в глубине кадра, далеко, за спинами друзей. Она безмолвно, но активно принимает участие в разговоре. Не в силах подавить свою досаду, она то гордо отворачивается, заметив на себе взгляд Сергея, и делает вид, что ее все это нисколько не интересует, то мучительно прислушивается к отдельным словам и один раз даже поддерживает Семена неестественно громким и резким от волнения смехом. Действия актрисы естественны, просты и тактичны. В какое бы мгновение этой сцены ни взглянули мы на нее, находящуюся на втором плане и как бы на время выключенную из основного действия, мы видим не безучастного статиста, ожидающего своего выхода, а человека, глубоко переживающего происходящее.

Но вот разговор друзей окончен, выбор сделан. Семен едет с другом приниматься за большую ответственную работу.

Видя, что она проиграла сражение, Анфиса тем не менее еще продолжает бороться за свое маленькое счастье. Актриса совершенно правильно играет здесь уже не злость, а жалость Анфисы к самой себе, горькую обиду на брата и Семена. Смешное, курносое лицо Анфисы морщится, девушка заливается слезами.

— С места не сойду! — всхлипывая, кричит она в ответ на приглашение брата вместе ехать на строительство электростанции и решительно вонзает лопату в землю.

Однако уже в следующем кадре мы видим, как Анфиса торопливо бежит по улице, поспешая за обозом, и с гордостью сообщает станичницам, что ее Семен назначен командовать над всей армией строителей.

Тамара Носова (слева) в роли Анфисы («Кавалер Золотой Звезды»)

Легкая творческая возбудимость, отличавшая Носову еще в годы учебы в институте, помогла естественно передать присущую Анфисе быструю смену настроений. Переходы от обиды к наивной гордости и невинному хвастовству, от горьких слез к заразительно веселому звонкому смеху составляют здесь главное обаяние образа Анфисы.

Очень хорош рожденный во время съемок эпизод на строительстве, где Анфиса, почувствовав себя в коллективе строителей, как дома, со всей присущей ей непосредственностью и простодушием, громко и весело командует зазевавшимися колхозниками, с задором выполняет порученную работу. Крепкая, энергичная, она кричит и смеется от избытка сил, от радости, от подлинного счастья, обретенного в труде. Здесь образ Анфисы овеян поэзией — сильной, мужественной поэзией социалистического труда. Верится, что теперь Анфиса познала подлинное счастье, что шумит и смеется она оттого, что так легко спорится работа, так красивы небо, лес, река, так теплы и полны очарования свидания с любимым после жаркого дня работы.

В этой сцене образ Анфисы, преодолевшей в себе тягу к старому укладу жизни, как нельзя лучше гармонирует с общим оптимистическим звучанием фильма, посвященного людям современной колхозной деревни.

* * *

Последняя работа Т. Носовой в кино — образ дочери городничего, Марьи Антоновны, в фильме «Ревизор».

С Марьей Антоновной Тамара Носова встречалась и раньше, еще учась в институте и удачно выступая в отрывках из комедии.

Марья Антоновна — глупенькая провинциальная девушка, знающая жизнь главным образом по нескольким прочитанным романам. Основное в характере Марьи Антоновны — огромное любопытство ко всему на свете

и предельная наивность, вполне уживающиеся с кокетством и манерностью, заимствованными у матери — провинциальной «львицы».

Особенность роли заключается в том, что исполняющая ее актриса почти постоянно находится на сцене (в кадре), но реплик ей отведено совсем немного. Отсюда и значительная трудность для актрисы: ей необходимо непрерывно жить органической жизнью образа, будучи чаще всего на втором плане, не теряться в массе действующих лиц.

По своему внешнему облику, по характеру природного дарования Тамара Носова вполне подходила к этой роли.

Но для создания образа из классического произведения требовалось упорно и напряженно работать над каждым эпизодом, многократно повторяя на съемке неудающиеся куски, не допуская при этом творческой усталости, не рассеивая своего внимания, не теряя интереса к роли.

Для Носовой эта задача оказалась слишком сложной. Анализ ее исполнения роли показывает, что многие эпизоды недоработаны, недостаточно продуманы. Очевидно, актриса надеялась на свои природные способности и на некоторые навыки, приобретенные в прошлом. В результате образ оказался неровным: кое-что удалось, а кое-что и совсем не вышло.

Появляясь в полувзрослом- полудетском наряде, со сложной прической на голове и в кружевных штанишках, выглядывающих из-под атласного платья, Т. Носова сразу же старается как можно ярче обрисовать характер Марьи Антоновны. Во взгляде, в движениях, в манере говорить, чуть растягивая слова, мы узнаем избалованное, глупое и наивное существо, с раннего возраста приученное к жеманству и кокетству.

Несколькими выразительными деталями актриса передает любопытство и нетерпение провинциальной барышни, привыкшей к скучному, размеренному течению жизни в глухом грязном городишке.

В дальнейшем, однако, правдивость и простота поведения актрисы пропадают. Т. Носова начинает «жать» изо всех сил, стараясь, повидимому, сыграть как можно смешнее даже тогда, когда ни в ситуации, ни в тексте роли нет ничего особенно смешного. И все ее усилия разукрасить роль нарочито комедийными приемами приводят к ничем не оправданной грубой шаржировке.

Неудачна у актрисы и сцена приготовления нарядов для приема важного гостя. Обе, и мать и дочь, услышав рассказ Добчинского о необычайных качествах молодого петербургского чиновника, почувствовали себя заочно в него влюбленными. В этой сцене комедии вступает тема соперничества матери и дочери. Отсюда горячность их споров по каждому пустяковому поводу, желание доказать во всем свою правоту и превосходство. Но именно эту, быть может, самую комедийную сцену в своей роли Носова проводит недостаточно темпераментно, без должного жара и увлечения.

Вместо самозабвенного отстаивания своего мнения ее Марья Антоновна с какой-то опаской произносит слова возражений, поджимая губы (так поджимала их некогда и упрямившаяся Анфиса), и вслед затем очень быстро и послушно сникает под напором своей матушки.

В результате сильный комедийный эффект, присущий данной сцене в пьесе Н. Гоголя, в фильме совершенно пропал.

К сожалению, и в другой значительной для своей роли сцене любовного объяснения с Хлестаковым Носова не сумела проявить достаточного такта и вкуса, чтобы исполнить ее без нажима, в легких, естественных тонах.

Актриса изображает поведение Марьи Антоновны, нимало не заботясь об органическом слиянии собственных ощущений с чувствами и мыслями своей героини. Она чисто внешне демонстрирует приемы провинциального кокетства, лишь играет жеманную девицу вообще, а не живет в данном конкретном образе.

Тамара Носова (справа) в роли Марьи Антоновны («Ревизор»)

Правда, есть в этой большой сцене отдельные удачные моменты. Возбужденно засверкали, например, глаза Марьи Антоновны, когда Хлестаков произнес заманчивое слово «любовь», доселе встречавшееся ей лишь на страницах романов; выразителен испуг Марьи Антоновны при слишком энергичных ухаживаниях Хлестакова; искренне плачет Марья Антоновна при виде Хлестакова, признающегося в любви Анне Андреевне. Интересен и переход к радостному любопытству, с которым Марья Антоновна послушно падает вслед за Хлестаковым на колени, ожидая родительского благословения и как бы желая посмотреть, что из всего этого получится. Но это лишь отдельные мелкие удачи в сцене, которая в общем получилась несколько поверхностной и грубоватой.

Гораздо мягче и естественней ведет свою роль актриса в сцене разговора на кухне. Городничий и его жена стремятся польстить Осипу и выпытать интересующие их подробности о Хлестакове. Марья Антоновна преследует самые скромные цели. Ей просто необходимо выразить свое восхищение знатным гостем. Она, как кошечка, ласкается то к матери, то к Осипу, выглядывает из-за спины отца и восторженно мурлычет: «Душенька, Осип, какой твой барин хорошенький!», или «Осип, душенька, поцелуй своего барина!» И при этом смущенно посмеивается, захлебываясь от восторга. Здесь актриса действует очень искренне и глубоко оправданно. В этой сцене ей присуща и большая пластическая выразительность, и верность интонации.

С большим тактом и правдоподобием проводит актриса большую сцену в доме городничего во время приема Хлестакова. Марья Антоновна буквально «поедает» глазами Хлестакова при его первом появлении. Она вся переполнена восторженным предчувствием приятных минут, которые ей предстоит провести в обществе этого необыкновенного человека. С открытым в упоении ртом слушает она небылицы, легко слетающие с уст Хлестакова.

Даже свое возражение насчет истинного автора «Юрия Милославского» она вставляет так, между прочим, ничуть не усомнившись в искренности и правдивости гостя. На лице актрисы выражено безграничное доверие Хлестакову. Она сидит как завороженная, подавшись всем корпусом в сторону гостя. Губы ее растянуты в улыбке, осоловелые глаза полны слез от смеха и умиления. Марья Антоновна совершенно изнемогает от восторга, изумления и восхищения, слушая диковинные рассказы столь важной персоны.

К сожалению, в заключительных эпизодах фильма жене и дочери городничего режиссер уделил очень мало внимания. Совсем слабо показана, например, реакция Марьи Антоновны на оглашаемое вслух письмо Хлестакова, отчего образ кажется незавершенным.

Взлеты и провалы, удачные по правдивости и естественности выражения сцены и поверхностные куски в исполнении Носовой роли Марьи Антоновны свидетельствуют о недостаточной профессиональной зрелости актрисы и напоминают о необходимости более вдумчиво и серьезно подходить к своей работе, не рассчитывать только на свои природные способности и актерское обаяние.

Потребительское использование внешних данных и того небольшого запаса выразительных средств, которые накоплены за годы ученья и во время первых производственных работ, грозит застоем, надоедливым повторением старых приемов, бесконечным копированием самое себя, что совершенно нетерпимо в искусстве.

Большая искренность в работе и умение прислушиваться к критике, свойственные Тамаре Носовой, несомненно, талантливой актрисе, являются залогом того, что она будет расти и неустанно совершенствовать свое мастерство, развивая природные данные.

С. ЗАМАНСКИЙ

О ПЕРВОЙ УДАЧЕ И ТВОРЧЕСКОЙ БЕЗМЯТЕЖНОСТИ

Советские зрители заботливо, с интересом и требовательной любовью встречают каждое новое имя в искусстве. Кто он — художник, обрадовавший нас свежестью своего дарования? В чем его своеобразие, индивидуальная особенность? Внимание советских зрителей к молодому актеру — это, конечно, не просто увлечение юной непосредственностью и темпераментом, а глубочайшая заинтересованность в расцвете набирающего силы, крепнущего таланта, это горячее желание понять, почувствовать жизнь, свежо воплощенную молодым творцом.

Молодой художник, если он действительно талантлив и устремлен в будущее, правдиво раскрывает в своих творениях глубоко осмысленные им типические явления действительности, разрабатывает свою тему в искусстве.

Понятие «своя тема», конечно, ничего общего не имеет с узким восприятием мира, не ограничено только непосредственными жизненными переживаниями актера, фактами его биографии, а связано с его широкими общественными интересами. Решающее значение имеет характер связи молодого актера с жизнью, его идейная страстность, глубина и сила его чувства современности, его умение понять сущность явлений.

Когда режиссер-педагог С. Герасимов, приступив к постановке «Молодой гвардии», предложил роль Любы Шевцовой своей ученице, студентке актерского факультета ВГИК Инне Макаровой, она уже была горячо влюблена в этот образ. В какой-то мере Макарова была даже подготовлена к его воплощению, подготовлена своей небольшой и самой обычной жизнью представительницы молодого советского поколения, воспитанного партией и комсомолом. Это во многом определило творческий подъем молодой актрисы и ее органическое слияние с образом.

* * *

Люба Шевцова вошла в кабинет секретаря обкома партии Проценко. Чувство, которым она жила в эти минуты, было богато оттенками, многообразно и в то же время отличалось ясностью, цельностью и хорошей, умной простотой. Вот сейчас она будет разговаривать с тем, кому партия поручила организовать в Донбассе подпольную борьбу советских людей против фашистских захватчиков. Вот сейчас она, комсомолка, дочь шахтера, веселая, озорная девушка вступит на новый путь. Сердце ее горит ненавистью к врагу, топчущему родную землю, и она счастлива, что ей поручают опасное, но почетное дело разведчицы.

Как встретит ее Проценко? Поверит ли в ее силы? Все ее существо наполняется волнующим ожиданием, чувства и мысли обострены — ведь наступили дни самых главных испытаний ее воли, мужества.

Как трудно передать всю эту гамму переживаний! Слов почти нет, и о думах Любы должно поведать зрителям только ее лицо.

И. Макарова очень хорошо выполнила эту сложнейшую задачу в первой же ответственной сцене своей роли. Люба приходит к секретарю обкома торжественная, собранная. Она пытается сдержать волнение, которым охвачена, но это у нее не получается. Зрителям передается ее взволнованность, в которой своеобразно сочетаются и скромность, и внутренняя чистота, и жажда подвига, и понимание ответственности, и глубочайшее уважение к старшему товарищу, партийному руководителю.

Режиссер С. Герасимов и актриса И. Макарова, восприняв Любу Шевцову как очень сложный и цельный характер, осветили эту сцену большой мыслью о высоких моральных качествах советской молодежи, о ее пламенной любви к Отчизне.

На вопросы Проценко Люба отвечает очень кратко. Но она так сильно и глубоко чувствует, что каждое ее слово, даже самое обычное, становится необыкновенно значимым. Простое и в то же время вдохновенное лицо Любы «дышит», меняется, мгновенно и точно отражая движения ее души, процесс ее мысли.

П р о ц е н к о. Значит, ты решила остаться?

Л ю б а. Да.

Люба смотрит на Проценко, и мы как бы слышим биение ее сердца. Волнение не мешает, а, наоборот, помогает ей особенно твердо выразить свое решение: да, она желает остаться в тылу у врага, посвятить себя борьбе с оккупантами. В ее ответе ни тени самоуверенности, она говорит тихо, сдержанно, и в этой простоте и скромности так много силы, что мы, зрители, вместе с Проценко проникаемся настоящей верой в эту девушку, понимаем, откуда у нее такая целеустремленность.

— Надо думать, — говорит Проценко, — что такое решение не могло притти к тебе случайно. Ты комсомолка?

— Да.

— Значит, ты так понимаешь свой долг?

— Да.

Все тот же односложный ответ. Но Макарова не просто повторяет то, что уже ранее было ею сказано, а вкладывает в каждый ответ особый оттенок мысли.

Проценко коснулся самого главного, священного — ее комсомольской чести, долга перед Родиной. Он спросил Любу о том, что органично вошло в ее жизнь, о чем она, может быть, редко говорит, но что невозможно отделить от ее мыслей и действий и чем она безмерно дорожит. Теперь в глазах Любы не только решимость, но и вдохновение. Она отвечает так же тихо, можно даже сказать, интимно, но вся она как бы озарена высоким чувством, которое вызвано мыслью о долге перед любимой Родиной.

Проценко говорит о трудностях и опасностях, с которыми Люба встретится в тылу у врага.

— Вот тебе захочется плакать, а нужно смеяться, захочется смеяться, а нужно молчать. А будешь работать среди врагов, наши люди тебя будут презирать. Это тяжело. Очень тяжело. А вот не выдержишь, одним словом проговоришься...

Суровая тень промелькнула по лицу Любы. Со свойственной ей чистотой и покоряющей сдержанностью она отвечает:

— Это не может быть.

И нам становится ясно, что действительно никогда никакие трудности и страдания ее не испугают — так ярок, прекрасен огонь, который таится в ее глазах, воплощая отвагу и волевую сосредоточенность советской девушки.

— Хорошо, я тебе верю, — говорит Проценко.

Эти слова производят на Любу сильное впечатление. Улыбнувшись, не скрывая своего счастья, она проникновенно произносит:

— Спасибо.

Радость Любы глубока, сильна, хотя и проявляется скромно.

Вопреки поверхностному представлению о характере Шевцовой, несколько неожиданно для зрителя, но глубоко правильно, режиссер и актриса показали Любу в этот переломный момент ее жизни сдержанной, внутренне собранной, притихшей. Актриса не выпускает наружу всю силу переживаний Любы, а словно прожектором освещает все незаметное, скрытое, наполняющее ее существо.

На наших глазах в процессе беседы с Проценко Люба как бы духовно возмужала. Она яснее ощутила всю ответственность, тяжесть, опасность предстоящей ей борьбы в тылу врага.

Вторая встреча Любы Шевцовой с Проценко произошла в условиях подполья. Актриса показывает, что Люба уже не испытывает трепетного волнения, какое ощущала при первой встрече, а чувствует себя много спокойнее, увереннее. Теперь Люба — активная участница подпольной борьбы.

Новые черты, появившиеся в облике Шевцовой, становятся особенно заметными в сцене, когда она рассказывает штабу молодогвардейцев о своей беседе с Проценко. Она стоит у стены, строгая, резкая, беспощадная, и смотрит на Стаховича таким пронизывающим, испепеляющим взглядом, что, кажется, только от этого он прячет голову, теряется, начинает выкручиваться, становится жалким.

В этой сцене мы снова являемся свидетелями идейного роста комсомолки: она стала более требовательно относиться к людям, поняла, что не каждому можно доверять. Таким образом, И. Макарова показывает внутренний мир Любы в развитии, выполняя одно из основных требований, предъявляемых к искусству актера.

Сцены встречи Любы Шевцовой с Проценко имеют огромное значение для характеристики образа отважной комсомолки. В них мы видим конкретное проявление организующей и воспитательной роли великой Коммунистической партии. В них раскрывается источник героических поступков Любы: сила ее патриотического чувства, которое с помощью Проценко по-настоящему ею осмысливается и проводится в действие.

Инна Макарова в роли Любы Шевцовой («Молодая гвардия»)

Характер Любы Шевцовой сложен и многообразен. Это человек большой жизненной энергии, крепкой воли, яркого темперамента. Люба жизнерадостна, озорна, смела, дерзко отважна, кристально чиста, честна. Она нежна и сердечна с родителями и друзьями, сдержанна в проявлении горя, внутренне красива в минуты сильных переживаний. Ни одна из этих черт Любы не обойдена актрисой. Каждый эпизод в ее роли отличается чувством жизненной правды, меткостью деталей. Каждая особенность характера Любы проявляется не «вообще», а в том или ином поступке, в конкретных действиях.

Известно, что простое перечисление качеств еще не дает представления о человеке. Важно понять, что составляет сердцевину, главное в индивидуальности героя.

Беспредельная преданность советской Родине и партии, комсомольская отвага, чистота — именно эти духовные качества определяют облик Любы Шевцовой. Они и роднят ее с Ульяной Громовой и другими молодогвардейцами, хотя выражены они у каждого из них своеобразно и неповторимо.

В исполнении И. Макаровой мы видим Любу и бурно радостной на дружеской вечеринке, и внутренне сдержанной, наполненной тихой торжественностью во время беседы с Проценко, и объятой горем, когда она узнает о гибели отца, и вынужденной притворяться кокетливой, чтобы обмануть гитлеровцев, и отчаянно смелой, полной священной ненависти к врагу в открытой борьбе с ним. Все это многообразие чувствований и жизненного поведения Любы актриса раскрывает щедро, не боясь, что зритель растеряется, не разберется в потоке различных и порой противоположных характеристик. Можно сказать, что И. Макарова увлечена многогранностью образа и с воодушевлением воплощает его, покоренная богатством человеческих черт своей героини.

Все поступки Любы актриса показывает во взаимной связи, объединяя большой целью, «сверхзадачей» — активным стремлением Любы отдать все свои силы, всю свою молодость, жизнь борьбе во имя победы Родины. И потому каждое действие Любы, каждое движение ее души приобретает цельность и воспринимается как необходимое.

«Самые, казалось бы, несоединимые черты, — пишет А. Фадеев в «Молодой гвардии»,— мечтательность и действенность, полет фантазии и практицизм, любовь к добру и беспощадность, широта души и трезвый расчет, страстная любовь к радостям земным и самоограничение, — эти, казалось бы, несоединимые черты вместе создали неповторимый облик этого поколения».

Характеристику эту можно было бы поставить эпиграфом к фильму вообще. В частности же, она относится к игре И. Макаровой, которая раскрыла образ Шевцовой во всей его сложности и многогранности.

На долю славной разведчицы Шевцовой выпала очень опасная и необычайно тяжелая обязанность — носить маску легкомысленной актрисы, кокетничающей с немецкими офицерами. В таких сценах важно не увлекаться самим процессом «игры», артистическими способностями Любы, ловко исполняющей несвойственную ей роль. Макарова все время тонко разрушает «игру» Любы, показывает нам ее истинное отношение к гитлеровцам. Кроме того, мы ощущаем находчивость, волевое напряжение, смелость советской разведчицы, которой приходится «ходить по острию ножа».

Люба узнала от Валько о гибели своего отца. Тесно прижавшись друг к другу, сидят они с матерью и тихо плачут. Через несколько минут раздается резкий стук — в дом, как стая псов, рвутся гитлеровцы. Люба горячо обнимает мать и с необыкновенной трогательностью и нежностью просит ее открыть дверь. Мы догадываемся, что Любе нужно выиграть время, приготовиться к встрече с непрошенными гостями.

— Да как же мне им открывать-то, Люба...

— Мама! Родная моя, голубушка. Вы только сейчас себя переломите. Ну, притворитесь, будто спали, головы не поднимайте и голоса не подавайте, я сама с ними разберусь...

Смысл этих слов несложен, и от актрисы как будто не требуется больших усилий, чтобы донести его до зрителя. Но И. Макарова, как и многие другие актеры, участвующие в фильме, как и его постановщик, не признает так называемых проходных сцен — все должно быть наполнено живым чувством. Искренность и проникновенность исполнения актрисы, ее порывистость, душевная взволнованность передаются зрителям. Переживания Любы в эти минуты обретают исключительную ясность. Многое, что находится вне ее слов, легко читается нами. Люба понимает, как тяжело сейчас матери, как трудно ей впустить в дом тех, кто убил ее мужа. Но что делать? Люба и сама еле сдерживает себя, чтобы не дать волю гневу. Она обязательно будет с ними бороться. Она хитрая... Вот сейчас она должна уйти в другую комнату, переодеться, подготовиться...

Люба появляется перед гитлеровскими офицерами суровая, мрачная. Казалось бы, она, чтобы не выдать себя, должна встретить их более приветливо. Но жизненная и художественная правда, хорошо воспринятая актрисой, говорит о другом. Слишком свежа и остра боль Любы, слишком тяжко ей, слишком жжет ее ненависть, чтобы сейчас, в этот момент умело притворяться. Она обязана быть гостеприимной, но лицо выдает ее. У нее жесткий, ненавидящий взгляд.

Роль легкомысленной артистки, которую Любе приходится играть, очень сложна. Люба ощутила на себе неприязнь и презрение советских людей, которые не щадят тех, кто предает свою Родину. Вот Шевцова входит в первую попавшуюся квартиру, чтобы освободиться от назойливого ухаживания гитлеровского лейтенанта. Напряжение чув-

Инна Макарова в роли Любы Шевцовой («Молодая гвардия»)

ствуется в ее фигуре, голосе, жестах. Как больно Шевцовой — Макаровой смотреть в гневные глаза женщины и ее дочери, слышать их внешне вежливые, но холодные слова. Кажется, еще один миг — и она не выдержит напряжения, сбросит ненавистную ей маску и всю тяжесть притворства, горячо обнимет дорогих и близких людей, которые ей сейчас не могут и не должны верить. Но вот сделано усилие — и слабость исчезает. Снова вступают в свои законные права воля, выдержка, столь необходимые ей сейчас.

Известно, что темпераментная, живая, радостная Люба увлекалась сценой, горячо любила песни, танцы и до войны часто выступала в клубе. В фильме танцы Любы органически входят в повествование о ней.

И. Макарова замечательно танцует. Дело не в самой танцевальной технике, а в глубине и правдивости чувств, которые наполняют тот или иной танец.

На вечеринке молодогвардейцев Люба пускается в пляс. Ее небольшая, крепкая фигурка стремительно движется, выбивая «дробь». Она увлечена. Блестящее исполнение «поулочной» — это не просто вспышка темперамента, а своеобразное проявление глубочайшей веры в торжество победы, убежденность, что обязательно придет пора, и снова она, Люба, ее мать, ее друзья-молодогвардейцы, все советские люди, изгнав врага, заживут на своей земле свободно и счастливо.

И вот другой танец Любы — перед гитлеровскими офицерами. Только что сама Люба, Сережа Тюленин и Ульяна Громова подожгли биржу труда. Усталая и счастливая, Люба вбегает за кулисы и на ходу бросает: «Туфли, платье, кастаньеты»... Ее, «известную артистку Луганской областной эстрады», с нетерпением ждут. Ведь ее номер — это «гвоздь» концертной программы. С цветком в зубах, в длинном экстравагантном платье, как у заправской эстрадной актрисы, Люба появляется на сцене

и со всеми повадками профессиональной танцовщицы исполняет «испанский танец». Затем, к удовольствию взревевшего от восторга зрительного зала, она поет пошленькую немецкую песенку. И все это она делает легко, темпераментно, не скрывая своей радости, смеясь над гитлеровцами.

А когда фашистские офицеры, узнав о поджоге биржи, быстро покидают клуб, Люба вдруг переходит на «русскую». Теперь она уже почти не «играет», а танцует для себя, для своих друзей-молодогвардейцев, которые с восхищением следят за озорной, отчаянной Любкой-артисткой.

Вспомним еще один танец Любы. Вместе с подругами она находится в тюрьме. Когда девушки запели чудесную украинскую песню, в камеру ворвался гитлеровец Брюкнер. Он пытается остановить льющуюся песню. И тогда Люба, пританцовывая, начинает двигаться на Брюкнера. Гитлеровец ошарашен. А Люба, лихо отбивая чечетку, продолжает наступать на него. Своим танцем она выражает жгучую ненависть и презрение к Брюкнеру, издевается над палачом.

В каждом из этих танцев — свое неповторимое содержание. И всюду Макарова правдиво и выразительно воплощает самое главное, что определяет характер ее героини.

Трудно переоценить значение этой работы для творчества Инны Макаровой. Она исполнила еще несколько ролей: Любы Калинковой в спектакле Театра-студии киноактера «Три солдата», лаборантки колхозной агролаборатории в фильме «Сельский врач», Евфросиньи в фильме «Возвращение Василия Бортникова», но все же именно в роли Шевцовой, нам кажется, Макарова наиболее полно и определенно раскрыла некоторые особенности своей творческой индивидуальности.

Конечно, преждевременно говорить о художественном облике актрисы, как об окончательно сложившемся явлении — ведь она только начи-

Инна Макарова (в центре) в роли лаборантки («Сельский врач»)

Инна Макарова в роли Фроси («Возвращение Василия Бортникова»)

нает свой путь. Какие бы роли Макаровой ни пришлось исполнять в дальнейшем, каких бы успехов она ни добилась, какие бы неудачи ее ни постигли, интересный опыт, накопленный актрисой в работе над фильмом «Молодая гвардия», оставит неизгладимый след в ее творчестве. Само приобщение к образам молодогвардейцев оказало большое влияние на формирование духовного облика актрисы. Ее гражданские чувства как бы слились с прекрасным мужеством и нравственной чистотой героев Краснодона и, испытывая их сильнейшее воздействие, обрели еще больший накал.

В роли молодой колхозницы Любы Калинковой (спектакль «Три солдата») Инна Макарова продолжила, укрепила то, что ранее было найдено ею. С первого ее появления на сцене зрители проникаются верой во все то, что она делает. Кажется, что Люба Калинкова — не действующее лицо спектакля, а реальная девушка из колхоза, что мы видели ее уже где-то в самой жизни и, как хорошую знакомую, встретили в Театре-студии киноактера.

Характерно, что здесь, как и в кинофильме «Молодая гвардия», во всех эпизодах, психологически точных и впечатляющих не внешней яркостью игры, а правдивостью и органичностью сценической жизни, И. Макарова, пользуясь верно схваченными жизненными деталями, стремится осветить поступки, характер Любы Калинковой изнутри, выявить главное, что определяет новый моральный облик молодого советского человека. Нетрудно заметить, что в характерах и поведении Любы Шевцовой и Любы Калинковой можно найти немало типических черт, присущих герою нашего времени. Люба Калинкова предстает перед нами как человек с большой мечтой, цельный, высоко нравственный, скромный и гордый, с чувством собственного достоинства.

Создавая образ молодой колхозной лаборантки в фильме «Сельский врач», И. Макарова пробует свои силы в комедийном жанре. Эту эпизодическую роль никак нельзя признать удачной: она не разработана в сценарии, не имеет ярко выраженной сверхзадачи. Актриса метко изобразила самоуверенность, легкомыслие кокетливой девушки. Но, к сожалению, это только отдельные штрихи. Здесь нет слитности, единства внешних красок (они резко и неоправданно выдвинуты на первый план) и психологического развития образа. Нарочитая подчеркнутость движений, жестов, интонаций чувствуется в игре Макаровой, и это отрицательно сказывается на художественной правде образа.

В «Возвращении Василия Бортникова» И. Макарова успешно исполняет роль колхозницы Евфросиньи.

Поначалу Фрося кое в чем напоминает Любу Шевцову. Это заставляет насторожиться: не повторяет ли актриса себя, не использует ли она то, что ранее было так удачно найдено? Но это первое и обманчивое ощущение скоро уходит. Становится ясным, что родственные краски вызваны некоторой близостью характеров Любы и Фроси. Однако в главном Фрося имеет свою неповторимую судьбу, которая своеобразно раскрывается актрисой.

«Несмотря на ее невозможный характер, в Евфросинье были неиссякаемые запасы веселья, энергии, находчивости; она никогда не унывала, не выносила бездействия, сама не знала скуки и другим не давала скучать. Вокруг нее все шло колесом и все бурлило, для всех она находила занятие и всех вовлекала в свою кипучую деятельность». Эту характеристику, данную Фросе Г. Николаевой в романе «Жатва», хорошо использовала И. Макарова. Актриса все время подчеркивает активность и жизнелюбие своей героини. Что бы Фрося ни делала—возмущается ли она тем, что во-время не подвезли семена и поэтому срывается график работы трактора, спорит ли с товарищами, которые осуждают ее, разговаривает ли по радио с диспетчером — всегда и во всем чувствуется напористость, энергия, которая как бы переливается через край.

Путь Фроси не ровен, не гладок. Она проявляет недисциплинированность, за что ее и «прорабатывают» комсомольцы. Мы не видим, как «перестраивается» после этого Фрося, но для нас ясно, что факт нарушения дисциплины случаен в ее биографии, что она, эта веселая, разбитная девушка, способна и хочет жить по-иному. Она полна горячим стремлением к большим, трудным делам, к настойчивому преодолению препятствий, к знаниям, к проявлению своих способностей. И эти основные черты характера Фроси хорошо выявлены актрисой.

Вместе с тем следует отметить, что в исполнении И. Макаровой кое-где ощутима излишняя крикливость красок, совсем не оправданная и противоречащая логике развития образа. Актриса как бы избегает мягких тонов, очевидно, предполагая, что им не место в образе Фроси. Это глубоко неверно. Характер Фроси чрезвычайно сложен: в ней уживаются заразительная жизнерадостность с безудержным озорством и душевной мягкостью. Естественно, что для воплощения этой сложной натуры необходимы разнообразные актерские средства. Вот почему очень важно было, чтобы актриса проявила художественную гибкость, с большой чуткостью и точностью восприняла особенности каждого эпизода. Не случайно, например, у И. Макаровой слабее получались лирические сцены. Молодая актриса в этой роли порой шла по линии наименьшего сопротивления и пользовалась тем, что, так сказать, лежит рядом, что ей легче удается и уже было ею использовано в других ролях.

Можно утверждать, что в творчестве И. Макаровой наметилась опасность облегченного и однообразного использования художественных средств. Первые признаки этой болезни были заметны в «Сельском враче», а затем они снова проявились в отдельных эпизодах роли Фроси в фильме «Возвращение Василия Бортникова». Именно сейчас, в начале творческого пути И. Макаровой, надо предупредить ее о возникшей перед нею угрозе самоповторения и внешнеподчеркнутого раскрытия образа. Именно сейчас актриса должна обратить самое серьезное внимание на эти недостатки, чтобы не дать им разрастись и не сбиться с правильного пути.

Как известно, настоящее произведение большого искусства немыслимо без внутренней цельности. Художественная гармония в актерском творчестве всегда является результатом углубленного восприятия жизни, отбора самого значительного, действительно важного. Кроме того, это

результат большой искренности исполнения, когда детали благодаря естественности сценического поведения и правдивости переживаний как бы становятся незаметными, зато, органически сливаясь в единый образ, они дают точное и яркое представление о характере человека, о своеобразии его индивидуальности.

Исполняя роль Любы Шевцовой, И. Макарова добивается такой цельности. Но уже в дальнейшем — в фильмах «Сельский врач» и «Возвращение Василия Бортникова» — актрисе не всегда удается достичь полной завершенности и собранности образа. И дело не только в том, что роли колхозной лаборантки и Фроси в сценариях значительно уступают Любе Шевцовой, — сама И. Макарова не предъявила к себе необходимых высоких требований.

Годы пребывания Инны Макаровой во ВГИК, работа над первыми ролями прошли под непосредственным руководством педагога и режиссера С. Герасимова. Его стремление к предельно художественной простоте, искренности и правдивости, его умение в самом обычном жизненном явлении находить подлинную поэзию оказало влияние на молодую актрису. Очень важно, чтобы И. Макарова не только не растеряла все то, что она приобрела, но и развила, обогатила эти ценные качества.

Судя по первым ролям, ее дарованию особенно близки люди активно действующие, жизнестойкие, смелые, знающие большую цель и настойчиво идущие к ней. Совершенно очевидно, что ее увлечение внутренней активностью, моральной чистотой и силой своих героинь является индивидуальной особенностью ее творчества. И это ко многому обязывает молодую актрису. Каждый ее новый образ только в том случае прозвучит с необходимой силой, если его воплощение будет основано на богатстве жизненных наблюдений, если он будет индивидуально неповторимым, художественно законченным. Путь к этому лежит через неустанный труд, постоянное совершенствование мастерства, беспощадно критическое отношение к себе. Малейшее успокоение, творческая безмятежность — опасные враги. Надо надеяться, что И. Макарова одолеет их и этим самым откроет себе дорогу к большим достижениям.

ПАМЯТИ В. И. ПУДОВКИНА

Т. МАКАРОВА

Народная артистка СССР

О БОЛЬШОМ МАСТЕРЕ

О Пудовкине — выдающемся режиссере, художнике-новаторе, о коммунисте-общественнике и пламенном борце за мир — много расскажут те, кто знал его, видел его произведения, читал его статьи, слушал его выступления. С именем Пудовкина связаны первые блестящие победы советского киноискусства. Для всех нас, друзей-соратников замечательного мастера, воздающих дань его светлой памяти, этот чудесный самобытный человек останется вечно живым и близким, потому что никто, как он, не выражал собой жизнь в ее подлинно творческом, созидательном смысле. Никто, как он, не сливался так естественно, так органично со всеми ее проявлениями — будь то искусство, литература, наука или сама природа.

Пудовкин был наделен неиссякаемой силой присущего советским людям оптимизма, силой утверждения наших жизненных и творческих целей.

Мы, соратники Пудовкина, понимаем, как велико было значение этого замечательного человека для всех его друзей по творчеству, для нашего народа, для тех, кто знал Всеволода Илларионовича далеко за пределами нашей Родины.

Его любовь к своему народу, к человеку может служить примером для каждого. Он щедро отдавал всего себя тому, чему служил. Не щадя ни сил, ни времени, он жадно стремился всюду, где мог быть полезным, внести свой вклад. Мы видели его на Конгрессе Сторонников Мира таким же страстным и неутомимым, каким он бывал и в павильоне студии. Обладая подлинным даром ораторского искусства и темпераментом трибуна, выступая страстно и увлекательно, он умел овладевать вниманием самых различных по профессии и по национальности людей, покоряя их смелостью своих взглядов, честностью и прямотой, ясностью и определенностью своих суждений.

Зная в совершенстве несколько иностранных языков, Пудовкин отличался безукоризненностью произношения. Он умел беседовать со многими людьми одновременно, поражая слушателей мгновенностью восприятия, тем, как он схватывал смысл слов каждого из говорящих. В эти минуты он напоминал дирижера большого оркестра: слыша любые реплики и улавливая их интонации, соединял собою всех и каждого друг с другом, как это умеет делать подлинный музыкант.

Все стороны его богато одаренной натуры сочетались воедино органически, естественно, с той редкой легкостью, которая присуща большому таланту.

Всеволод Илларионович обладал отличным знанием в области музыки, был страстным почитателем Чайковского и Бетховена.

ВСЕВОЛОД ИЛЛАРИОНОВИЧ ПУДОВКИН

В ранней юности он увлекался наравне с музыкой и живописью. Мы высоко оценили эту скрытую ранее от нас способность, когда читали его прекрасные статьи об итальянском искусстве. Поэтическое раскрытие творчества Леонардо да Винчи поражало профессиональной тонкостью проникновения в искусство гениального мастера эпохи Возрождения.

Увлечение астрономией и физико-математическими науками не покидало Пудовкина и в расцвете его творческих успехов, как кинорежиссера. Пудовкин сам говорил о себе, что «стремление к новому, неожиданному, неисследованному было у меня всегда и осталось неизменным до сих пор. Именно это стремление и потянуло меня к науке». В 1925 году Пудовкин отдает дань этому своему увлечению наукой, поставив фильм «Механика головного мозга», излагавший в популярной форме сущность опытов и учения И. П. Павлова.

«Снова я столкнулся с областью научного мышления,— пишет Пудовкин,— от которого отошел в свое время».

Жажда все познать и вслед затем выразить познанное не оставляла никогда этого вечно неспокойного, вечно юного человека. Страстность натуры сказывалась во всех его делах и увлекала собою его соратников. Работать с ним как с режиссером было необычайно интересно.

Вдохновенный художник, незаурядный актер, он умел подвести актера к раскрытию образа незаметно, подсказывая решение путем тончайших ассоциаций.

Я лично навсегда сохраню благодарность к этому большому мастеру и художнику за те первые уроки реализма, какие он преподал мне, когда я начинала свою творческую жизнь. Окончив институт в Ленинграде, я получила предложение поехать в Москву для съемок в картине Пудовкина «Дезертир». Это было первое большое и серьезное предложение мне, начинающей актрисе. Я испытывала исключительное волнение. Пудовкин в это время был уже широко известен не только у нас, но и далеко за пределами нашей Родины как выдающийся режиссер, автор фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана». Дрожа, вошла я в кабинет студии, где он работал. Но первые же слова знакомства, полные доброго внимания, и подкупающая простота дали мне то ощущение творческой радости и свободы, какое мало от кого из режиссеров удается получить и какое я испытывала во время работы с В. И. Пудовкиным.

И много лет спустя, во время работы над картиной «Три встречи», в постановке которой принимал участие Всеволод Илларионович, я вновь пережила то же творческое счастье.

Этот большой и умный мастер нес в себе не только высокую культуру профессии режиссера, но и качества блестящего педагога. Он не любил догматических норм и творчески вмешивался в мастерство актера, стараясь всегда по-новому раскрыть явления жизни, социальную сущность образа.

Он прививал актеру любовь к человеку и жажду глубокого проникновения в жизнь, воспитывал вкус и чувство юмора, эти необходимые качества всякого художника.

Если Пудовкин видел, что актеру понятна основная мысль произведения в целом и ясна задача образа, он давал исполнителю ту необходимую свободу, которая способствует более полному раскрытию индивидуальности актера, его дарования.

Мудростью профессионала-режиссера и осторожностью педагога Пудовкин умел так расположить к себе актера, что подлинная творческая дружба соединяла с ним всякого, кто работал в его коллективе, на многие и многие годы.

Пудовкин был образцом дисциплины в творчестве. Он первым приходил в павильон. И часто можно было видеть, как еще в пустом ателье

ждет начала работы этот милый и дорогой каждому из нас человек. Он не хотел терять ни минуты жизни и труда.

Как трогательно испрашивал он у пожарника разрешения закурить! И как сердился на все, что мешало работе, что сбивало ритм, будь то порванная пленка или неожиданно набежавшая на небо тучка.

Пудовкин всегда честно, всегда аккуратно выполнял любые свои обязанности, и творческие, и общественные, всегда весь целиком сосредоточивался на том, что делал.

Было необычайно приятно видеть этого всегда целеустремленного, подтянутого, стройного человека, с быстрой походкой спортсмена, молодого «дедушку» Пудовкина — так назвали Всеволода Илларионовича пионеры в день его шестидесятилетия. Тогда, на юбилее, создалось впечатление, будто, услышав от детей, что он «дедушка», Пудовкин впервые понял, сколько ему лет... Так не чувствовал он тяжести возраста! Так далек он был от усталости и желания успокоиться!

Выступая на своем юбилее, Пудовкин со свойственной ему смущенной и почти детской улыбкой говорил о своем творчестве. О счастье работать. О силах, какие может и хочет отдать он, художник, своему народу.

Казалось, много солнц озаряло его — так лучист был он сам.

Человек огромной скромности и бескорыстия, чистоты и пламенности, бесконечно дорогой друг, Всеволод Илларионович всегда останется с нами, в наших мыслях и делах.

М. РОММ

Народный артист СССР

ХУДОЖНИК-НОВАТОР

Более четверти века тому назад вышла на экраны картина Пудовкина «Мать». В то время я не имел никакого отношения к кинематографу: ходил в кино, как миллионы москвичей. Стыдно сознаться — я видел картину один раз. Но до сих пор помню ее.

О «Матери» написано очень много, но для меня до сих пор существует то давнее, первое впечатление. И прежде всего — ощущение глубоко национального характера пудовкинского творения.

Перед моими глазами чайная, какой-то не то рябой, не то слепой гармонист, трактирщик за стойкой, посетители — поразительно точно увиденные и остро подмеченные характеры. Вижу городового, судей, вижу чистые глаза Баталова, вижу Чистякова, медленно входящего к себе в дом...

Не потому, что я был молод и память была хороша, — мало ли картин просмотрел я в те годы! — но куски фильма «Мать» отложились навсегда в душе и, может быть, решая связать свою судьбу с кинематографом, я думал именно об этой картине, которая показала могучие возможности нашего неповторимого искусства.

Пудовкин прошел блистательный тридцатилетний творческий путь. Мы можем назвать режиссеров, путь которых не менее богат превосход-

ными удачами, и тем не менее Пудовкин занимает у нас совершенно особое место именно потому, что первые же его картины произвели переворот в умах и сердцах наших. Он был подлинным открывателем: он открыл наш советский кинематограф и первый проложил в нем дорогу тому великому искусству, которое мы называем искусством социалистического реализма.

Возьмите любую кинокартину из созданных за последующие годы десятками советских режиссеров, внимательно рассмотрите ее и вы увидите, что чем-то она обязана Пудовкину.

Я не могу назвать другого режиссера, который сыграл бы такую роль в развитии нашего кинематографа.

Пудовкин принадлежал к великому поколению пионеров советской кинематографии, поколению ее строителей. Это сказывалось во всем до последних дней его жизни. Страстная любовь к своему искусству, огромный аналитический ум, неукротимый темперамент, жадная любознательность, беспрерывное стремление совершенствовать кинематограф, постигать его тайны, находить новые формы — вот ценнейшие свойства души пионера-открывателя, свойства, которые никогда не покидали Пудовкина.

Он всегда кипел, он брался за каждое дело с огромной страстностью. Обсуждался ли сценарий, или способ установления тишины в павильоне, или система воспитания киноактера, Пудовкин тотчас же с каким-то почти наивным темпераментом весь без остатка отдавался предмету обсуждения. Иные даже любовно посмеивались над ним — чересчур уж он «кипятился» по всякому поводу, чересчур переживал любое событие в киноискусстве.

Он «кипятился» потому, что все, касавшееся кинематографии, волновало его так, как другого волнуют личные дела. Пудовкин ощущал кинематограф как свое глубоко личное дело. Для него не существовало незначащих, скучных или посторонних проблем в нашем искусстве: все было ему дорого, все было ему важно. Вот почему этот шестидесятилетний человек загорался, как юноша, едва только заходил разговор о чем-нибудь стóящем внимания.

Обсуждается сценарий молодого автора для молодого режиссера — и Пудовкин с жадностью набрасывается на сценарий, требует его улучшения, предлагает поправки, готов сидеть с автором ночь, готов пойти в съемочную группу, чтобы помогать, поправлять, подталкивать — и все это бурно, горячо, как будто это его картина, как будто этот сценарий пишется для него.

Обсуждается вопрос продвижения молодых режиссеров — и Пудовкин с таким же темпераментом набрасывается на руководство студии, требует, спорит, настаивает, убеждает, словно речь идет о его, Пудовкина, судьбе, о его продвижении.

Обсуждается вопрос планирования картин — Пудовкин и здесь находит проблемы, которые беспредельно волнуют его, волнуют не меньше, чем начальника планового отдела.

С такой же страстностью отдавался Пудовкин общественной работе. Он не был журналистом, но его корреспонденции с конгрессов мира написаны темпераментнее, чем отчеты многих опытных журналистов.

Пудовкин — один из старейших коммунистов среди нашей режиссуры; одним из первых среди нас, режиссеров, он безраздельно связал свою судьбу с партией. За несколько лет он стал крупной фигурой международного движения за мир: далеко за рубежами нашей Родины люди, узнав Пудовкина, заражались его горением, вставали в ряды борцов за мир во всем мире.

И при всем том Пудовкин сохранил в себе черты почти детской непосредственности, подчас даже наивности, и это, может быть, самое

драгоценное его свойство. Образованнейший, умнейший человек, прошедший огромную жизнь, побывавший в германском плену во время первой мировой войны, изъездивший полмира, он был беспомощен, как ребенок, в простейших бытовых вопросах и подчас совсем, как ребенок, удивлялся и огорчался, сталкиваясь с какими-нибудь неполадками этого рода.

Эта черта детской непосредственности связана с глубокой душевной чистотой Всеволода Пудовкина.

Все мы любили его, и уход его от нас — глубокая рана.

Наш советский и мировой кинематограф потерял большого человека, коммуниста, строителя новой жизни и нового искусства, человека чистого и принципиального в каждом своем слове, в каждом своем движении, художника от головы до пят.

А. ГОЛОВНЯ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН НА СЪЕМКЕ

Мы часто пишем о «специфике» кино, о том, что оно искусство «синтетическое», и, может быть, не ощущаем, что за этими словами стоят живые люди, для которых «специфика» кино творчески органична, а возможность художественного синтеза связана с их разносторонней творческой одаренностью.

Ни одно искусство не предъявляло таких сложных требований к своим мастерам, как кино, ибо помимо этой всесторонней творческой одаренности, помимо органического ощущения художественного образа в его поэтическом, живописном, музыкальном и актерском выражении, оно требует незаурядных организаторских способностей для воплощения творческого замысла, а массовость и особая политическая значимость киноискусства требуют, чтобы режиссер был и мыслителем и политическим деятелем.

Всеволод Пудовкин был одним из таких людей, чья высокая одаренность, творческая энергия и общественно-политическая активность находили выход в киноискусстве.

И в первую очередь Всеволод Пудовкин был коммунистом, который рассматривал художественные образы кинокартин как средство выражения коммунистических идей.

Мне выпало большое счастье быть оператором картин Всеволода Пудовкина, простоять рядом с ним у киноаппарата, работать с ним двадцать девять лет.

На съемочной площадке Пудовкин полнее всего проявлял себя как художник в момент работы с актером, раскрывая весь свой личный незаурядный актерский талант. Но Пудовкин никогда не заставлял копировать себя, он сопереживал с актером, шел вместе с ним одной творческой дорогой, радовался его удачам и огорчался неудачам. Он работал всегда в полную силу, со всей страстью, с неутомимым желанием достигнуть самого лучшего, самого выразительного результата.

Еще в практике съемки немых картин у Пудовкина установилась привычка: он не давал традиционной команды к началу съемки, а просто пожимал мне руку, и я немедленно запускал аппарат.

При съемке звуковых картин необходимая, но так варварски мешающая актеру «хлопушка» очень часто снималась в конце кадра. Эту черную штуку, которая устанавливается перед лицом снимающегося, Пудовкин искренне ненавидел: ведь на какое-то мгновение терялась связь с исполнителем, которой он бесконечно дорожил и которая действительно позволяла ему не только «руководить» актером, но и как бы творчески сливаться с ним. Кто во время съемки следил за Пудовкиным, тот мог видеть, как вся сцена, все ее перипетии отражались на его лице с необычайно живой мимической выразительностью. Одновременно можно было безошибочно судить и о том, удачно или неудачно идет эта сцена у актера. На лице Пудовкина появлялись то радость, то удовлетворение, порой даже немного самодовольства, если сцена у актера получалась, то вдруг возникало напряженное внимание, затем тревога, а напоследок такое горькое и искреннее разочарование, которое можно видеть только на лицах детей, если их обманули и не дали обещанного...

Это была мимика не актера, а режиссера, невероятно искренне и сильно переживавшего все, что происходило во время съемки перед аппаратом. Пудовкин переживал глубоко и до конца каждый кадр, игру каждого актера, будь то многоопытный и талантливый А. Дикий или совсем не опытный, даже испуганный своей ответственностью А. Князев, игравший матроса Кошку в «Адмирале Нахимове».

Всеволод Пудовкин умел тонко чувствовать и улавливать в актере образ-характер, который нужен в кинокартине. Если вспомнить основные образы, воплощенные в его картинах, то окажется, что он каждый раз «открывал» нового актера, как будто созданного для этой роли, в творческом содружестве с которым уверенно лепил точные и ясные образы, возникающие перед нами естественно, необходимо и правдиво. Так Пудовкин открыл в Н. Баталове Павла Власова, в скромном, мало известном Н. Черкасове (Сергееве) — полководца Суворова, а в талантливом и самобытном, но никак внешне не схожем А. Диком — адмирала Нахимова.

Пудовкин верил своему внутреннему ощущению, но, как всякий творческий человек, искал подтверждения у всех окружающих. Когда после просмотра в зале зажигался свет, Пудовкин смотрел на присутствующих вопросительно, взволнованно и тревожно. Он очень точно чувствовал, говорит ли человек то, что почувствовал, или только то, что продумал. Некоторые товарищи, особенно если они занимают официальное положение, взвешивают образ за зрителя, говорят как бы за других, причем говорят вполне логично и часто очень доброжелательно, но не творчески, без личной взволнованности. А Пудовкин искал и ждал именно этой личной взволнованности.

Почувствовав в Н. Черкасове (Сергееве) Суворова, радуясь творческим возможностям, которые открывались для работы с этим актером, Всеволод Илларионович все же очень волновался: примут ли образ другие так же, как принял сам он.

Он назначил еще одну пробную съемку и говорил мне: «Я не знаю, как тебе объяснить (Пудовкин всегда говорил, что не знает, как объяснить, хотя объяснял яснее всех, ибо объяснял образно), но пойми, что у него (Черкасова) суворовские глаза... Сделай что-нибудь, чтобы все это увидели!» Я и сам ощущал великолепную выразительность глаз Н. Черкасова и старался сделать это «что-нибудь», чтобы она чувствовалась каждым зрителем.

Одной из важнейших черт творчества Всеволода Пудовкина как режиссера является удивительная бережность и тактичность по отношению к актеру на съемке, понимание и ощущение той творческой взволно-

ванности и внутренней напряженности, которые необходимы киноактеру, когда он работает для «крупного плана». Все основные актерские сцены в картинах Пудовкина, начиная от изумительной по ощущению внутренней напряженности и психологической правды сцены обыска у Власовых в картине «Мать» и кончая сценой заседания военного совета о затоплении эскадры в «Адмирале Нахимове», даны «монтажно» на крупных планах. Как режиссер, считавший своей высшей целью правдивое отображение человеческих чувств и характеров, Пудовкин понимал, что только крупный план позволяет киноактеру полностью, до конца раскрыть перед зрителем внутреннее состояние действующего лица. Зритель, глядя в глаза актеру, чувствует недоумение и страх Ниловны перед грозными, но еще не понятными ей событиями, или боль и гнев командиров, которые во имя обороны родины должны своими руками затопить корабли.

Может быть, наиболее ярким примером такого правдивого, человеческого решения образа режиссером и актерами является полная внутреннего драматизма сцена на Сен-Готардском перевале, когда старый полководец требует копать себе могилу, если солдаты не могут или не хотят итти дальше вперед. И сам Суворов и все солдаты сняты крупными планами, ибо здесь правда чувств, напряженность и взволнованность каждого полнее всего могли быть выражены актерами только в глазах. Чередующиеся в монтаже одно за другим лица солдат и решают драматическое звучание сцены. Что же касается фона, характеризующего обстановку, то он показывается столько, сколько нужно. Никто им не любуется, он не может и не должен отвлекать своей «живописностью» или техникой выполнения.

Чувство «необходимого и достаточного» в показе фонов и обстановки было у Пудовкина вообще исключительно точным. Он очень не любил декоративной пышности, то есть всего, что мешало, а не помогало актеру.

В описываемой сцене талантливый художник кино В. Егоров соорудил в павильоне великолепные, простые и точные декорации гор. Но Пудовкин снимал прежде всего актеров, а от декорации требовал лишь того, для чего она, по существу, и предназначена: быть правдивым и художественно выразительным фоном для людей, для актеров.

Мне кажется, что это внимание к актеру-человеку было существенной особенностью творчества Пудовкина.

Организуя коллектив для работы над картиной, кинорежиссер должен уметь внушать каждому свое ощущение образов сценария, чтобы вызвать творческий ответ в том самом звучании, в котором он сам ощущает образы своей будущей картины.

Я учился у Пудовкина — он был старше и опытнее. Я хотел понимать его как художника, чтобы снимать его кинокартины так, как он сам их чувствовал. Я очень хотел, в частности, понять «монтаж» так, как его понимал Пудовкин. Он знал, что я люблю стихи и что поэтический образ для меня конкретен и нагляден. И вот однажды он спросил: «Хочешь понять, что такое монтаж?» — и прочел мне «Синий пакет» Н. Тихонова.

Мне и сегодня кажется, что каждый, кто хочет понять всю поэтическую силу и возможность монтажа в кино, найдет в этом стихотворении и точность художественного образа, и предельную ясность и лаконичность языка, и строгий, захватывающий ритм, и стремительный темп, и целеустремленность действия, и правду человеческого образа:

Сказал с землею набитым ртом:
— Сначала пакет — нога потом.
Улицы пусты. Тиха Москва.
Город просыпается едва-едва.
И Кремль еще спит, как старший брат,
Но люди в Кремле никогда не спят...

Если посмотреть монтажные шедевры В. Пудовкина — «бурю, сметающую интервентов» в «Потомке Чингисхана», «атаку матросов» или «Синопский бой» в «Адмирале Нахимове»,—можно понять, что Пудовкин великолепно умел пользоваться всей выразительной силой поэзии, наглядностью киноживописи, стремительностью темпа и захватывающей наше ощущение силой ритма, для того чтобы предельно ясно и лаконично передать художественный образ в синтезе всех выразительных средств киноискусства.

Пудовкин заранее слышал и видел каждую сцену своих картин и умел найти деталь, безошибочно создающую у зрителей задуманное им ощущение.

В известной сцене «Ниловна у гроба мужа» каждый зритель «слышал», как капала вода из умывальника в тишине пустой комнаты, хотя картина была немая.

На съемке Пудовкин искал вместе с артисткой такую позу, которая создавала бы ощущение, что мать сидит уже давно, сидит напряженно и неподвижно. Пудовкин хотел живописно (изобразительно) передать ощущение, что кругом пусто и тихо. Мы с С. Козловским, художником картины, убрали из декорации все лишнее. В кадре остались черная фигура Ниловны, белая простыня, закрывающая гроб, серые стены.

На съемке говорили шопотом, ходили на носках. Умывальник снимался отдельно. Пудовкин дал только одно указание: «Сними, чтобы были с л ы ш н ы капли».

Я еще не знал, как будет монтироваться сцена, но ясное творческое задание Пудовкина определяло и конкретизировало композицию и освещение кадра.

Когда снимался «Адмирал Нахимов», Пудовкин, отправляя нас с Тамарой Лобовой снимать «монтажные» пейзажи моря, сказал: «Осеннее море — это о л о в я н н о е море». И мы искали кадры, чтобы создать именно такое ощущение, понимая, что никакое другое море не годится, как бы «красиво» оно ни было.

Пудовкин умел так четко и образно передать окружающим свои требования, что, казалось, иначе и определить их невозможно. Отточенность мысли сопутствовала работе над любым кадром, любой сценой. Вспоминается подготовка к съемке эпизода, когда на заседании военного совета Нахимов поддержал мужественное и верное решение адмирала Корнилова затопить флот. Растерянные и взволнованные офицеры обращаются к Нахимову. Он ясно и твердо объясняет им необходимость этого решения.

Но сейчас же вслед за этим показывается кадр, когда Нахимов, уже один, смотрит из окна на погружающиеся в воду корабли.

Крупный план — на лице адмирала слезы.

Как нашли раккурс для этого кадра? Пудовкин формулировал задачу следующим образом:

«Для самого Нахимова эта слеза неожиданна, он ее хочет с к р ы т ь. И зритель должен ощутить, что он п о д с м о т р е л скрытую от всех слезу».

Сначала я хотел снять этот крупный план в фас, но Пудовкин почти отвернул актера от аппарата, и действительно создалось ощущение, будто слеза заметна зрителю вопреки желанию Нахимова.

Можно привести еще много примеров того, как Пудовкин, компонуя кадр, исходил из ощущения образа, которое должно возникнуть у зрителя, а не из каких-либо «формальных» соображений.

Для меня самым драгоценным в мастерстве Пудовкина было его умение находить точную не только «внутреннюю» мотивировку действия актера, но и необходимую форму показа этих действий на экране, то есть композицию кинокадра. Это не просто определение того или иного приема

композиции, а тончайшее понимание и ощущение значения приемов для наибольшей выразительности образа на экране.

Замечательно, что приемы Пудовкина не замечаются как «приемы», а именно о щ у щ а ю т с я, помогая полнее усвоить содержание сцены, глубже вникнуть в образ актера.

Всеволод Илларионович Пудовкин был не только бесконечно талантливым и разносторонне одаренным человеком, но и трудолюбивейшим работником.

Сотни раз вставал он со своего режиссерского кресла то для того, чтобы еще раз показать актеру необходимое движение, то, чтобы поправить грим, костюм, предмет обстановки. Многие удивлялись и считали даже чудачеством, что Пудовкин сам «обрабатывает» актера особенно в батальных сценах: сам делает ему «пот», брызгая на лицо, сам натирает глиной мундир солдату, показавшийся требовательному художнику слишком чистым для боевой обстановки...

Ко всякой детали, необходимой для создания реалистического, правдивого образа на экране, Пудовкин был очень придирчив. Необычайное внимание ко всему, что будет снято в кадре, характеризует всю его работу: для него в картине не было второстепенных кадров, так же как и не было второстепенных образов.

Сейчас, когда Всеволода Илларионовича не стало, остро ощущаешь необходимость вспомнить и глубже понять, как он работал и творил.

Я попытался рассказать небольшую часть того, что видел, работая рядом с ним.

Его творчество, его отношение к работе, является прекрасным примером для всех, кто посвятил себя киноискусству.

С. КОМАРОВ

НОВЫЕ ПУТИ КИНОИСКУССТВА ЧЕХОСЛОВАКИИ

За восемь лет развития демократическое киноискусство Чехословакии стало активным помощником Коммунистической партии в деле идейно-политического воспитания строителей социалистического общества. В стране, где навсегда ушли в прошлое капиталистические отношения, где рабочий класс строит новый, социалистический мир, перед писателями и художниками, режиссерами и актерами открылись широкие перспективы свободного творчества и правдивого отражения окружающей их действительности.

Если сопоставить фильмы, созданные в Чехословакии за последние два-три года, с кинопродукцией, выпускавшейся в довоенный период, можно смело утверждать, что в условиях народно-демократической республики происходит процесс второго рождения киноискусства.

Ранее, в годы временной стабилизации капитализма и радужных надежд буржуазии на «вечное» процветание, такие режиссеры-ремесленники, как Ламач, Иннеман и Славинский, выпускали на экраны многочисленные фильмы, о качестве которых достаточно убедительно говорят одни их названия: «Гаремы, лишенные чар», «Любовница старого уголовника», «Лживая кошечка» и т. п.

Некоторые киноработники пытались противопоставлять таким фильмам свои «новаторские» поиски. Чаще всего такое «новаторство» шло по линии чисто формальных исканий и не затрагивало острых социальных проблем.

Для примера можно сослаться на Густава Махатого. Будучи от природы человеком разносторонне одаренным, он являлся одновременно сценаристом, режиссером и оператором. В своих фильмах «Экстаз», «Ноктюрн» и других Махатый применял весьма необычные приемы съемки, освещения и монтажа. Ставя перед собой формальные искания как самоцель и считая их «революционными» в области искусства, Махатый мало заботился о содержании своих фильмов, и в конечном итоге они так же, как и фильмы Ламача, Иннемана и Славинского, на деле помогали буржуазии затушевывать классовые противоречия.

В тридцатых годах, в обстановке обостряющегося экономического кризиса и все возрастающей угрозы со стороны немецкого фашизма, происходит процесс консолидации революционных сил чешского и словацкого пролетариата. Защитницей национальных интересов выступила Коммунистическая партия, сплотившая вокруг себя широкие массы чехословацких патриотов и сыгравшая исключительную роль в развитии новой, подлинно народной культуры.

Новые веяния проникли и в такой отсталый в идейном отношении участок чехословацкой культуры, каким было тогда кино. Именно в тридцатые годы возникает группа передовых драматургов-режиссеров и актеров, людей широкого общественного кругозора.

К этой группе принадлежали Юнганс, Пражский, Ровенский, Вавра, Восковец, Верих, Хаас, с именами которых связан ряд фильмов, вошедших в историю чехословацкого киноискусства.

Конечно, влияние буржуазной культуры на многих представителей этой группы оставалось тогда еще достаточно сильным. В своих произведениях они отдавали известную дань увлечению различными формалистическими или, как тогда говорили,

«Веселый поединок»

«авангардистскими» течениями. Но в целом эта группа сыграла значительную прогрессивную роль.

На экранах появляются картины, поставленные по произведениям Алоиса Ирасека и других классиков национальной чешской литературы, а также оригинальные кинопроизведения, в которых затрагивались проблемы современной действительности.

Так, в 1934 году режиссер М. Фрич совместно с актерами Пражского освобожденного театра Верихом и Восковцем выпустил фильм «Эй, ухнем» («Хейруп»). В эти же годы по сценарию выдающихся писателей И. Ольбрахта, К. Нового, В. Ванчуры Восковец поставил фильм «Неверная Мария». Режиссером Плицка создан первый словацкий документальный фильм «Земля поет». Кубасеком поставлен «Рассвет» и выпущены некоторые другие фильмы, трактующие социальные проблемы.

В 1937 году появляется фильм режиссера Фрича «Мир наш», в котором в завуалированном виде содержался призыв к борьбе с фашизмом. Действие происходит в некоей стране, где в результате организации народных масс удается добиться торжества демократических принципов. В этом фильме буржуазная цензура вырезала кадры всеобщей забастовки, но и в таком изуро-

«Победные крылья»

«Тьма»

дованном виде фильм сыграл свою положительную роль.

К прогрессивным постановкам, также пострадавшим от цензуры, может быть отнесен и фильм режиссера Хааса «Смерть и диктатор», сделанный по произведению Чапека «Белая смерть».

В те же годы были созданы кинокартины, отражающие тяжелые условия жизни в сельских местностях Чехословакии: «Крест у ручья» М. Яреша, «Деревенские аристократы» М. Цикана по пьесе Прейсовой и др.

Некоторые фильмы того времени затрагивали исторические темы, показывали борьбу чешского и словацкого народов за свое освобождение. Но, как правило, эти фильмы искажали историческую правду. Только один из них — «Яношек» режиссера М. Фрича — поднимался над общим уровнем, показывая подлинную героику народного освободительного движения в Словакии. Яркий образ Яношека в этом фильме был создан словацким актером Пальо Биеликом.

В мрачный период позорного Мюнхенского соглашения и фашистской оккупации надолго приостановилось развитие прогрессивных тенденций в чехословацком киноискусстве.

Подлинный подъем и процветание прогрессивных сил стали возможными только после 1945 года, когда в результате разгрома фашистских полчищ победоносной Советской Армией в стране утвердился новый общественно-политический строй.

Коммунистическая партия с первых же дней существования народно-демократической Чехословакии приступила к перестройке культурно-политической жизни страны и последовательной демократизации литературы, науки и искусства.

«Если немцы,— заявил в мае 1945 года В. Копецкий,— пытались уничтожить нашу национальную культуру и в течение шести лет жестоко ее попирали и искажали, то мы стремимся к славному возрождению нашей национальной культуры в ее подлинно прекрасной сущности».

Осуществляя политику Коммунистической партии в области искусства, правительство Национального фронта 11 августа 1945 года издало декрет о национализации кинопроизводства и проката, где указывалось, что «средства кинематографии должны быть в полной мере использованы на благо народа и государства».

Первые годы молодой кинематографии прошли в преодолении влияний буржуазной идеологии, в острой борьбе нового со старым.

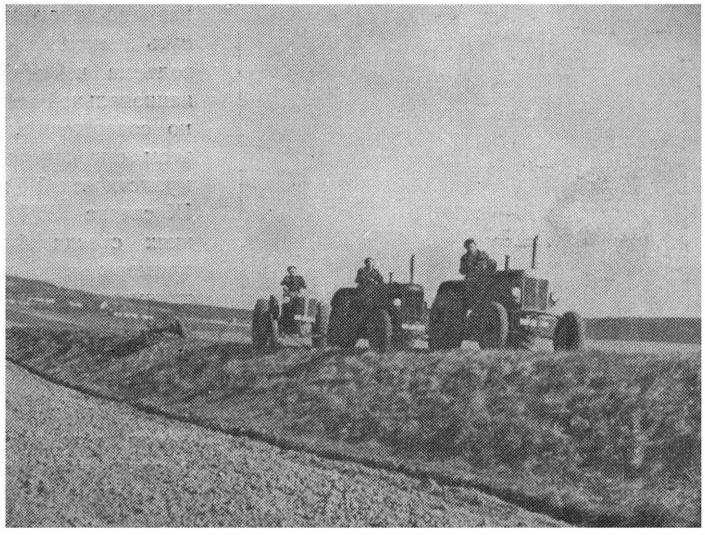
Представители буржуазной реакции, находя опору в среде отсталых киноработников, всячески поощряли постановку пустых и бессодержательных фильмов. Используя финансовые затруднения в этот переходный период, они протаскивали мысль о том, что «чем меньше в фильмах политики, тем больше в кассе сборов». Они пропагандировали идейки «надклассовости искусства», «творческой свободы художника» и т. п.

Их произведения порой страдали идейными пороками и, как правило, изобиловали формалистическими ошибками. Таковы фильмы, поставленные в 1947 году: «Предчувствие» режиссера О. Вавры, «Портрет» по Н. Гоголю режиссера И. Славичека, «Мертвые среди живых» Б. Земана и др.

Характерно, что даже некоторые из мастеров, зарекомендовавших себя в прошлом рядом прогрессивных постановок, в первые годы существования народно-демократической республики создавали фильмы, далекие от задач, поставленных перед киноискусством Коммунистической партией.

Чрезвычайно показательна в этом отношении работа режиссера М. Фрича, поста-

«Путь к счастью»

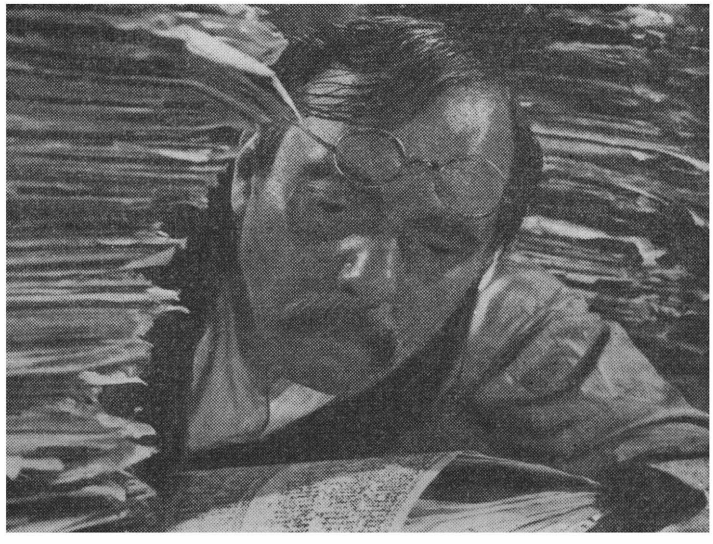


вившего в 1948 году упадочный фильм «Одиночество». Герой этой картины, вернувшись на родину из плена, чувствует себя трагически одиноким в родной ему Праге. Люди, окружающие его и строящие социализм, кажутся ему чужими, а идеи их — непонятными.

Не менее показательны в этот период блуждания в поисках подходящей темы другого известного режиссера и драматурга Отакара Вавры, который после неудачного в идейном отношении фильма «Предчувствие» избрал для экранизации роман К. Чапека «Крокатит». Роман этот, написанный задолго до «Рура», «Белой смерти» и «Матери», страдает целым рядом недостатков и относится к числу наиболее легковесных произведений писателя.

Поставленный О. Ваврой фильм в соответствии с литературным первоисточником акцентировал внимание зрителя на патологических явлениях в психике героя фильма инженера Прокопа. Налет мистики и обреченности чувствовался в каждом кадре. Лихорадочный бред инженера Прокопа на операционном столе, снятый с натуралистическими подробностями, производил отталкивающее впечатление. Не приходится и говорить, что этот фильм, несмотря на участие в нем талантливого актера Карела

«Рассказы Гашека»



«Западня»

Гегера, был чужд зрителю новой Чехословакии.

В тот период в киноискусстве развертывается борьба за новую тематику, за отражение в кинофильмах образов новых людей Чехословакии.

Эти же годы отмечены и рядом творческих достижений: К. Стеклый осуществляет постановку фильма «Сирена» по известному роману М. Майеровой; И. Вайс делает антифашистский фильм «Украденная граница», И. Крейчик—«Пограничное село».

В эти трудные годы становления кинематографии молодой народно-демократической республики громадную помощь мастерам чехословацкого кино оказали произведения советского киноискусства. Исключительный успех советских художественных и документальных фильмов наглядно доказывал кинодраматургам и кинорежиссерам, что, только идя по пути, уже пройденному мастерами советского кино, овладевая методом социалистического реализма и борясь с формализмом и другими порождениями упадочной буржуазной культуры, они смогут выполнить призыв Коммунистической партии — создавать высокоидейные кинофильмы.

После разгрома в феврале 1948 года шайки предателей, стремившихся вернуть народно-демократическую республику на путь капитализма, наступил период бурного подъема чешской и словацкой культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию. Значительную роль при этом сыграли выступления деятелей Коммунистической партии Чехословакии на IX съезде КПЧ в мае 1949 года. В решениях съезда были указаны конкретные примеры извращения и вульгаризации в понимании метода социалистического реализма, имевшие место в литературе, театре и кинематографии.

Воодушевленные решениями съезда, мастера кино мобилизовали силы для отображения средствами своего искусства грандиозных задач, претворяемых в жизнь народами Чехословакии.

В ряде документальных фильмов, выпущенных в те годы («Металлисты» Крейчика, «Люди под Прагой» Шварца, «Стальной путь» Багна и других), зрители впервые увидели на экране простых людей — рабочих и крестьян, творцов новой жизни. Новые герои появляются и в художественных фильмах: «Два огня» (по сюжету писателя Седлачека, режиссер Р. Кубасек), «Бунт в деревне» (по сюжету В. Ржезача, режиссер И. Мах), «Господин Новак» (по сценарию Плахты и Дворжака, режиссер Б. Земан) и другие. Правда, образы этих фильмов все еще нельзя было назвать полноценными: у героев отсутствуют яркие индивидуальные характеристики, многие из них изображаются чрезвычайно схематично.

Значительным шагом вперед является поставленный режиссером О. Ваврой фильм «Немая баррикада» по рассказам одного из крупнейших современных чешских писателей Я. Дрды. В этом фильме, воспроизводящем памятные майские дни 1945 года, актеры Плахий, Драпинская, Раш и другие создали запоминающиеся образы чешских патриотов.

И все же основная часть фильмов, выпущенных на экраны в те годы, не отвечала возросшим требованиям зрителей. В киноискусстве все еще наблюдались рецидивы формализма, отображение современной темы отодвигалось на второй план.

Центральный Комитет КПЧ, всегда внимательно следивший за положением в кинематографии, принял в апреле 1950 года постановление, в котором указывалось, что несмотря на ряд удачных в идейном и художественном отношении кинофильмов

«Западня»

(«Ян Рогач», «Сирена», «Немая баррикада» и другие), мастера чехословацкого киноискусства все еще недостаточно уделяют внимания насущным проблемам современной действительности. Мало выпускается фильмов, мобилизующих трудящихся на успешное выполнение пятилетнего плана, пропагандирующих ударничество и социалистическое соревнование, а также фильмов, отражающих борьбу за мир и дружбу между народами, изменения в жизни деревни, идущей по пути к социализму, затрагивающих проблемы воспитания и новой морали.

Значительное место в постановлении уделялось вопросам тематического планирования, развитию самых разнообразных жанров художественного, документального и научно-популярного кино.

В постановлении отмечалось, каким серьезным препятствием в деле идейного и художественного роста киноискусства являются рецидивы формализма и низкопоклонства перед упадочным западным искусством, все еще дающие себя знать в творчестве отдельных мастеров.

Ориентируя работников кинематографии на смелое решение новых творческих проблем, намечая ряд основных направлений, по которым должно пойти развитие киноискусства, постановление ЦК КПЧ особо

«Плотина»

«Встанут новые бойцы»

подчеркивало, что единственно правильным методом в искусстве является метод социалистического реализма, и призывало творческих работников учиться у мастеров советского киноискусства правдивому, высокоидейному и художественному отражению действительности в своих кинофильмах.

Получив из рук партии эту боевую программу действий, киноработники Чехословакии с энтузиазмом принялись за ее осуществление, преодолевая всевозможные происки врагов, подвизавшихся на фронте искусства.

Наглядным примером этому может служить та напряженная борьба, которая в течение последующих двух лет велась в чехословацкой кинематографии между ее прогрессивными деятелями и скрытыми пособниками реакции, пытавшимися сорвать реализацию указаний Президиума ЦК КПЧ.

Так, не без участия врагов молодой чехословацкой кинематографии, пробравшихся в руководство «Госфильма», идея выдвижения молодых кадров киноработников дискредитировалась тем, что весьма актуальные и нужные постановки на современном материале поручались преимущественно режиссерам, не имеющим достаточного опыта и оставляемым без квалифицированной помощи. В результате такие злободневные и актуальные пьесы, как «Бригада шлифовальщика Каргана» В. Кани, «Курица и пономарь» Я. Зротала и «Козье молоко» Я. Скалки, с успехом идущие в театре, в процессе экранизации потеряли свои боевые качества.

Новое коллективное руководство чехословацкого государственного фильма за короткий срок сумело преодолеть ряд трудностей как организационного, так и технического порядка, уделив основное внимание привлечению к сценарной работе видных писателей. Уже к концу 1952 года больше половины всех сценариев было написано писателями-профессионалами.

За 1951—1952 годы было выпущено семнадцать художественных кинокартин, многие из которых знакомы советскому зрителю. Среди них — «Встанут новые бойцы», «Закаленные», «Западня», «Завтра будут танцевать всюду», «Похищение» и ряд других.

Современную чехословацкую кинематографию характеризует последовательная борьба за новую тематику. Основные этапы истории чехословацкой компартии, воспитание нового отношения к труду, социалистическое соревнование и ударничество, перестройка сельского хозяйства страны, формирование новой и перевоспитание старой интеллигенции, борьба за мир между народами, классовая бдительность и непримиримость к врагам народа, героическое прошлое чешского народа — вот далеко не полный перечень тех тем, которые нашли отражение в художественных фильмах, созданных после постановления ЦК КПЧ.

Конечно, далеко не все кинопроизведения, созданные за последние два года, сделаны на одинаково высоком идейно-художественном уровне. Во многих из них чувствуется еще некоторый схематизм в раскрытии образов героев, увлечение формальными приемами, ненужная детализация, которая приводит к растянутости фильма.

Историко-революционная тема представлена в ряде картин: «Встанут новые бойцы» (по роману А. Запотоцкого, режиссер И. Вайс) — о начальном периоде развития социал-демократического движения в Австро-Венгерской империи, составной частью которой была и Чехия, и «Закаленные» (по сюжету И. Урбана, режиссер М. Фрич). Обе эти картины были показаны на первом фестивале в Москве. В том же 1950 году

«Операция «Б»

был выпущен фильм «Борьба кончается завтра» (по сюжету В. Минача, режиссер М. Цикан) — о революционном движении в Словакии в 30-х годах. Сценарии этих фильмов были написаны до опубликования постановления ЦК КПЧ и содержали отдельные недостатки. Однако в целом эти кинопостановки сыграли весьма важную роль в деле ознакомления широких масс трудящихся с историей революционного движения в стране.

В 1952 году режиссер К. Стеклый закончил еще один фильм из этой серии — «Анна-пролетарка» (по одноименному роману чешского революционного писателя Ивана Ольбрахта). Фильм воспроизводит памятные события, предшествовавшие организации Коммунистической партии Чехословакии. Картина рассказывает о судьбе молодой девушки, приехавшей из провинции в Прагу и работающей в качестве прислуги в доме богатого архитектора. У этой забитой и малограмотной работницы постепенно растет классовое самосознание, и она становится активным участником борьбы трудящихся. Молодая актриса М. Томашова создала запоминающийся образ молодой работницы.

Роль передового сознательного рабочего Тоника, полюбившего Анну, исполняет Ио-

«Операция «Б»

«Закаленные»

зеф Бек. Артист уже не первый раз играет роль молодого рабочего. Но сравнивая образ, созданный им в фильме «Два огня», с образом Тоника, убеждаешься, насколько совершеннее, тоньше и глубже стало его мастерство.

Режиссер и автор сценария Карел Стеклый с чувством большой ответственности подошел к работе над фильмом, добросовестно изучил все материалы, касающиеся того периода. Это помогло ему с большой точностью воспроизвести исторические события, описанные И. Ольбрахтом. Грандиозные массовки на Староместской площади в Праге — одно из самых больших достижений фильма, отображающего силу революционного движения чешского пролетариата в те годы. Однако фильму нехватает революционной романтики, присущей литературному первоисточнику, а некоторая затянутость тормозит динамическое развитие действия. Указанные недостатки не мешают фильму «Анна-пролетарка» быть передовым в идейном и художественном отношении произведением чехословацкой кинематографии.

Из фильмов на современную тему следует отметить «Над нами рассвет» (по сюжету писателя И. Марека). Действие происходит в предфевральские дни на одной из угольных шахт, систематически не выполняющей плана. Герой фильма Ондра, в недавнем прошлом слесарь, придя на шахту, держится особняком. Стремясь стать первым по добыче угля, он не связывает свой индивидуальный успех с общим делом поднятия производительности труда на шахте и в результате оказывается в полной изоляции от коллектива. Новый парторг шахты, молодой коммунист Дивиш, сумел найти общий язык с шахтерами и мобилизовать их на увеличение нормы выработки. Метод Ондры становится достоянием многих бригад, и это приводит к повышению добычи угля. Шахте вручается красное знамя.

Во многих фильмах о социалистическом соревновании и ударничестве мы встречались с образами передовых людей современной Чехословакии, но только в фильме «Над нами рассвет» — это живые, правдивые человеческие характеры. Молодой режиссер И. Крейчик, поставивший в прошлом фильмы «Пограничное село», «Совесть» и «Неделя в тихом доме», в новой работе — «Над нами рассвет» продемонстрировал свой значительный идейный и творческий рост. На основе небольшого эпизода, заимствованного из произведения И. Марека, он сумел создать фильм, который поднял ряд серьезных проблем и, пожалуй, впервые в чехословацком кино с большой теплотой и идейной принципиальностью воспроизвел убедительный и правдивый образ партийного руководителя. Парторг Дивиш в исполнении актера С. Сейка — это человек большой внутренней силы и обаяния.

Центральную роль шахтера Ондры играет не профессиональный актер, а рабочий с Витковицкого завода Адольф Крал. Его исполнение отмечено большой простотой, характерной для подлинно реалистического искусства. Однако отсутствие профессиональных навыков сказалось в некоторой сухости и однотонности его игры.

Большой удачей актера С. Неймана является созданный им образ старого шахтера, который, даже живя на покое, не может не принимать близко к сердцу дела шахты.

Современная тема, нашедшая яркое отражение в фильме «Над нами рассвет», зазвучала с такой правдивостью, которой в других картинах этого жанра мы еще не наблюдали.

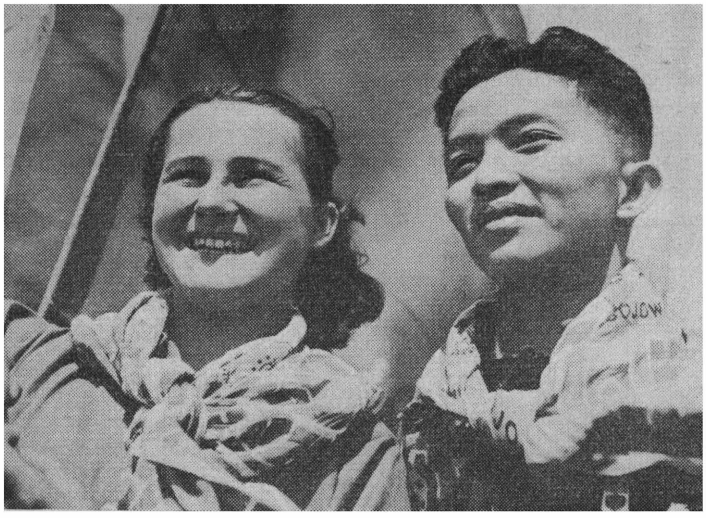
Образ коммуниста — передового человека своего времени — показан также и в филь-

«Похищение»

ме О. Вавры «Наступление», поставленном по одноименному роману В. Ржезача. Фильм рассказывает о жизни чехов, переселенных в пограничную зону Чехословакии в первые дни после окончания войны. Как режиссер О. Вавра показал себя зрелым мастером, но как сценарист не сумел раскрыть всей полноты и яркости образов романа. Главный герой, коммунист Багар (актер В. Худик), закаленный тяжелыми испытаниями, выпавшими на его долю в период буржуазной республики, а затем во время немецкой оккупации, получился в фильме мало активным, он больше декларирует, чем действует, в нем нехватает целеустремленности и партийной страстности. В фильме снимались талантливые актеры: К. Гегер, Ф. Смолик, Я. Пруха, И. Плахий, А. Гегерликова, однако созданные ими интересные образы не могут восполнить идейно-художественных недостатков сценария. Даже такой талантливый молодой актер, как Я. Мареш, прекрасно показавший себя во многих фильмах, здесь не смог оживить доставшийся ему тусклый драматургический образ.

Исключительно высокой оценки заслуживает операторская работа В. Гануша. Хороши выдержанные в мягких пастельных тонах пейзажи. Впечатляюще снято туман-

«Миколаш Алеш»



«Завтра будут танцевать всюду»

ное утро, когда профашистски настроенная часть немецкого населения угоняет заграницу скот. С большим мастерством выполнены в фильме портреты.

Мастера чехословацкого киноискусства за последние два года создали несколько фильмов, посвященных теме революционной бдительности. Среди них должны быть отмечены: «Операция «Б» (по сюжету Э. Фикера, режиссер И. Мах) и «Похищение». Последний фильм, созданный молодыми режиссерами Я. Кадаром и Э. Клосом, по своему творческому решению превосходит все выпущенные в предыдущие годы картины этого жанра. Злободневность фильма, сценарий которого написан при участии Бржетислава Кунца, непосредственного участника событий, связанных с похищением чехословацкого самолета, производит сильное впечатление. В фильме много динамики и интересной режиссерской мысли. Образы чешских патриотов, и в особенности центральный образ, созданный актером Пешеком, надолго запоминаются зрителям.

«Операция «Б» рассказывает об охране государственных границ и о бдительности простых чешских людей. Тема эта раскрыта с достаточной полнотой. Однако режиссер И. Мах не сумел преодолеть некоторых штампов, присущих буржуазно-приключенческому жанру. В фильме фигурирует такой обязательный персонаж, как «красавица шпионка»; в изображении бандеровцев черты традиционных злодеев преобладают над конкретно исторической характеристикой; образы бойцов и командиров чехословацких пограничных войск обрисованы весьма скупыми красками. Приходится пожалеть, что в фильмах режиссера И. Маха наравне с яркими и полноценными эпизодами мы часто встречаем шаблонные и плоские, которые вредят полноте впечатления.

Современная тема занимает в фильмах, выпущенных за последние два года, значительное место. «Путь к счастью» Иржи Секвенса, «Улыбающаяся земля» Вацлава Гаера, «Лазы пробуждаются» Пальо Биелика, «Мы любим» Вацлава Кубасека, «Плотовщики» Вацлава Вассермана, а также цветной фильм «Завтра будут танцевать всюду» Владимира Влчека — вот далеко не полный перечень тех кинопроизведений, которые рассказывают о жизни современной Чехословакии. Не все они сделаны с одинаковым мастерством и уменьем. Если фильмы «Завтра будут танцевать всюду» и «Лазы пробуждаются» — яркие и полноценные произведения, то этого нельзя сказать о других фильмах. Их авторы — Секвенс, Гофбауэр, Гейер, Маковец — молодые, начинающие свой творческий путь режиссеры, еще не обладающие достаточным профессиональным опытом. Видимо, чехословацким кинематографистам необходимо укреплять творческое содружество опытных мастеров старшего поколения с молодыми режиссерами, как это делает, например, М. Фрич.

Среди исторических фильмов последнего времени нельзя не отметить произведений режиссера Вацлава Кршки «Миколаш Алеш» и «Молодые годы». Выпуск первого из них был приурочен к 100-летию со дня

«Завтра будут танцевать всюду»

рождения известного чешского художника конца прошлого века Миколаша Алеша, изображавшего жизнь и быт простого народа Чехии. Творческий путь этого талантливого художника, который никогда не поступался своими принципами в угоду правящей клики, давал благодарный материал для авторов фильма.

Постановка этого фильма не случайно была поручена В. Кршке: его предыдущая работа — «Герои старой Праги», тоже посвященная исторической теме, несмотря на имеющиеся недостатки, была, безусловно, большим шагом вперед в развитии чехословацкой кинематографии.

Следующим фильмом Вацлава Кршка был «Посол рассвета» — об изобретателе-самоучке механике Божеке, с именем которого связано появление первой железной дороги в Чехословакии. Образ Божека создал талантливый актер Владимир Раж.

В этой, как и в предыдущих своих постановках, Вацлав Кршка проявил себя серьезным, вдумчивым кинодраматургом и режиссером, который любовно и тщательно изучает эпоху и умеет наполнить героев своих произведений подлинной жизнью.

В фильме «Миколаш Алеш» центральная роль была поручена артисту К. Гегеру, ко-

«Завтра будут танцевать всюду»

торый снимался в фильмах «Крокатит», «Лето», «Неделя в тихом доме» и других. В биографии этого талантливого актера мы не найдем образа, равноценного созданному им образу Алеша как по глубине творческого решения, так и по внешнему рисунку роли. За этот фильм и режиссер и актер были удостоены Государственной премии.

Цветной фильм «Молодые годы», поставленный Кршкой, воскрешает биографию классика чешской литературы Алоиса Ирасека, произведения которого в годы фашистской реакции сжигались и уничтожались. Съемки производились в местах, где родился, вырос и жил этот любимый писатель чехословацкого народа. Образ молодого Ирасека, который из мечтательного юноши вырастает в сознательного борца за свободу своего народа, избрав для этого в качестве оружия перо литератора, был создан молодым актером Эдуардом Цупаком.

Следует упомянуть о последних работах таких опытных мастеров, как М. Фрич и Б. Земан.

Кинокартина «Пекарь императора», созданная рижиссером М. Фричем в содружестве с талантливым актером Я. Верихом, с успехом демонстрировалась на советских экранах и получила высокую оценку нашей прессы.

В основе фильма «Гордая принцесса», поставленного по своему сценарию Б. Земаном, лежит сказка известной чешской писательницы Божены Немцовой.

С помощью талантливого коллектива актеров, среди которых особенно выделился С. Нейман в роли старого короля, режиссер создал увлекательный фильм. Однако в нем все же мало национального колорита, присущего литературному первоисточнику.

* * *

Майская революция 1945 года открыла новые пути киноискусству Чехословакии, ставшему подлинным достоянием трудящихся и активным помощником Коммунистической партии в деле идейно-политического воспитания масс.

Народу отдают теперь чехословацкие киноработники на взыскательный и требовательный суд свои произведения, и народ щедро вознаграждает тех, кто создает правдивые и яркие фильмы. Ежегодно на заводах и фабриках, в поселках и деревнях проводятся народные фестивали. Ежегодно правительство награждает премиями лучшие произведения искусства. Мастера чехословацкого кино, используя достижения советской кинематографии, успешно овладевают методом социалистического реализма. На этом пути их ожидают новые и новые успехи.

С. КУЗНЕЦОВ

ТВОРЧЕСКИЙ РОСТ ВЕНГЕРСКОГО КИНО

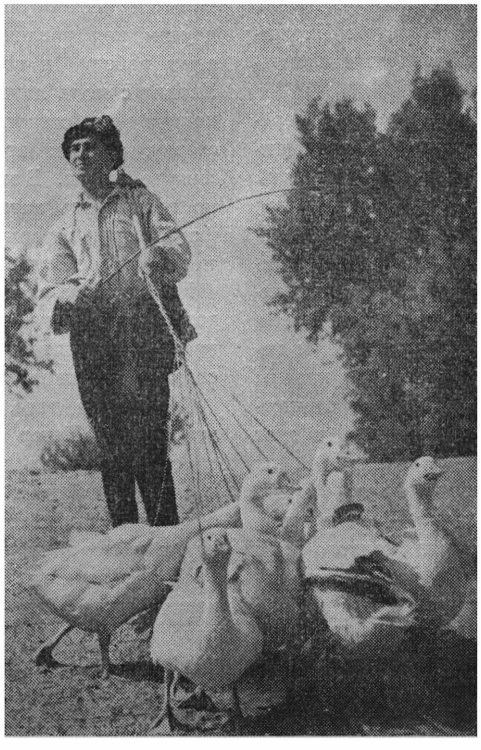
Советские зрители на протяжении последних лет познакомились со многими произведениями венгерской кинематографии. Среди них: «Пядь земли» (режиссер Фридеш Бан), «Анна Сабо» (режиссер Феликс Мариашши), «Женщина отправляется в путь» (режиссер Имре Енеи), «Счастье Каталины Киш» (режиссер Феликс Мариашши), «Странный брак» (режиссер Мартон Келети), «Честь и слава» (режиссер Виктор Гертлер), «Мечта актрисы» (режиссер Ласло Калмар), «Боевое крещение» (режиссер Фридеш Бан), «Западная зона» (режиссер Золтан Варкони), «Мишка-аристократ» (режиссер Мартон Келети) и другие художественные и документальные фильмы.

В мае этого года, на третьем фестивале венгерских фильмов в СССР, внимание зрителей привлекла новая цветная художественная картина «Буря», поставленная Золтаном Фабри по сценарию Эрне Урбана.

Это произведение развивает тему социалистического переустройства венгерской деревни, нашедшую свое отражение в ранее вышедших картинах «Освобожденная земля» и «Боевое крещение». От фильма к фильму совершенствуется профессиональное мастерство венгерских кинематографистов, все ярче показывается процесс перестройки жизни в народной Венгрии, все глубже раскрываются образы ее новых людей.

В фильме «Пядь земли» (1948) был показан крестьянин-бедняк, боровшийся в одиночку против гнета и произвола помещика и кулаков.

«Случай на ярмарке»



В «Освобожденной земле» и в «Боевом крещении» мы видим духовное возрождение крестьянской бедноты, вызванное новыми социальными условиями.

«Буря» отражает новый этап жизни трудящегося крестьянства. В основу сюжета положены действительные события. В остром социальном конфликте, в конкретных живых образах авторы показывают борьбу старого и нового в венгерской деревне.

...В сельскохо-

зяйственном кооперативе «Красная заря», который считался одним из передовых в районе, во время бури из-за халатности председателя кооператива затопило поля с готовыми для уборки хлебами. Стихийное бедствие обнажило серьезное неблагополучие в артели. Выявились люди, искавшие в кооперативе только личной выгоды; оживились кулацкие прихвостни... Однако обрушившееся на кооператив несчастье не сломило тех, кто искренне заинтересован в благосостоянии коллективного хозяйства.

Большим достижением авторов является реалистический показ крестьянской массы, отдельные представители которой наделены яркой и своеобразной индивидуальной характеристикой.

Прежде всего следует остановиться на образе секретаря партийной организации кооператива Дьюлы Гэндэча. Актер Тибор Молнар нашел правдивые краски для характеристики героя. В Дьюле Гэндэче сочетаются непосредственность простого крестьянского парня, нежно влюбленного в молодую Юци Арендаш, с твердой волей и убежденностью коммуниста, одного из руководителей кооператива.

С первых же эпизодов фильма актер убеждает зрителя в том, что образ создаваемого им героя живой, человечный.

Весело празднуют крестьяне открытие новой машинно-тракторной станции. Дьюла Гэндэч танцует со своей невестой. Неожиданно врывается старик Арендаш и насильно уводит дочь с праздника.

Тибор Молнар правдиво передает переживания своего героя: стараясь заглушить в себе боль и обиду, Дьюла начинает пить. Когда поступило тревожное известие о том, что вода заливает поля, все в ожидании смотрят на Дьюлу Гэндэча. Еще не понимая, что случилось несчастье, он продолжает танцевать, но вот понемногу трезвеет, взгляд его делается все осмысленнее, и перед нами уже не запивший с горя парень, а человек, осознавший огромную ответственность, которая ложится на него в этот трудный час...

И дальше на протяжении всего фильма мы видим Дьюлу Гэндэча — коммуниста, горячо любящего свой народ, полного веры в победу новой жизни. Со всей решительностью выступает он на собрании членов кооператива против председателя Пернеци, который внес преступное, антигосударственное предложение перепахать пшеничное поле, чтобы получить от государства страховку. Проникновенно и горячо доказывает Гэндэч—Молнар, что нельзя обманывать свое же народное государство.

И когда уже снятый с поста председателя Гашпар Пернеци и его жена подстрекают людей бросить работу, снова мы видим, как Гэндэч срывает кулацкий саботаж и объединяет крестьян в прочный жизнеспособный коллектив.

С большой художественной правдой выявлены фильмом необоримые силы нового, растущие в венгерской деревне, способные пресечь любые происки врагов и сплотить народ.

Один из лучших образов фильма, воплотивший в себе черты передового венгерского крестьянина, — старик Петер Гилице в исполнении лауреата премии Кошута заслуженного артиста Венгерской Народной Республики Йожефа Бихари. Подлинный представитель народа, Гилице не может согласиться с предложением председателя уничтожить хлеб. «Повреждены лишь стебли! Зерна целы!.. Надо убрать хлеб за три дня, а то все зерно высыплется», — волнуясь, говорит Гилице. И несмотря на то, что Пернеци удается на время перетянуть на свою сторону большинство крестьян, Петер Гилице с маленькой группой жнецов приступает к работе.

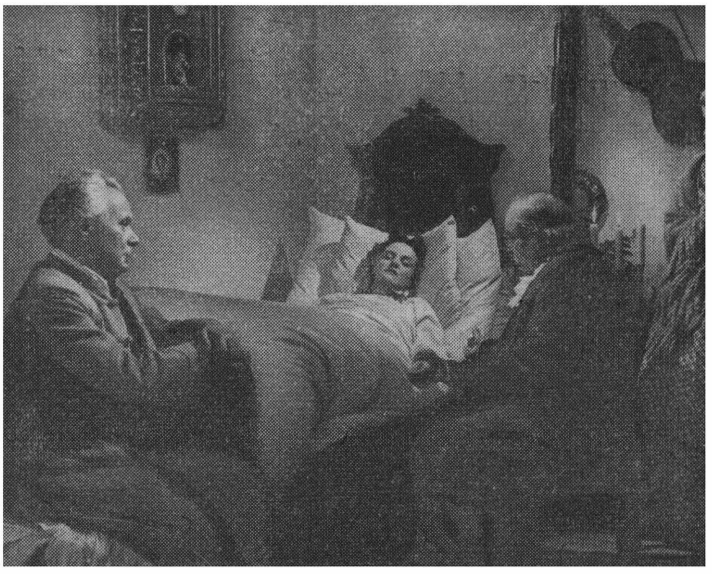
Жжет солнце, поле с поникшей пшеницей кажется бесконечным, крестьяне один за другим под различными предлогами бросают работу и возвращаются в деревню. Уходит с поля даже жена Петера, в конце концов он остается один. Панорамируя сверху, аппарат приближается к одинокой фигуре жнеца. В этом эпизоде наиболее ярко проявилось актерское дарование Йожефа Бихари, который скупыми средствами передает состояние героя.

Но ничто не сломит этого человека! Превозмогая физическую усталость, старик расправляет плечи и с еще большим упорством продолжает работать.

Он один в поле, но зрители понимают, что старый Петер прав, когда старается спасти хоть часть посева. Это понимают и крестьяне, которых на время удалось было обмануть подкулачнику Пернеци: они выходят на поле, становятся рядом с Петером.

«Ну, товарищи, пришли все-таки», — говорит Гилице. Как много сказал актер этой короткой фразой! Гилице говорит, почти не повернувшись к пришедшим, продолжая свое дело, но мы чувствуем и радостную улыбку, озарившую его лицо, и желание

«Мечта актрисы»



старика не показать эту радость односельчанам, которые еще совсем недавно покинули его. Уже целые сутки старик на поле, но радость как бы прибавляет ему силы: запевая песню, он продолжает убирать хлеб, увлекая за собой остальных.

Мы проникаемся огромным уважением к этому мужественному и обаятельному человеку, воплотившему в себе типические черты старого честного трудолюбивого крестьянина, который предан родине и верит в свой народ.

Авторы увидели и сумели живо показать отдельных людей коллектива сельскохозяйственного кооператива с их радостями и печалями, с достоинствами и недостатками. Роли некоторых персонажей не велики, реплики коротки, но все же ярко очерченные и по-разному показанные характеры этих людей запоминаются зрителем.

Таков, например, старик свиновод в исполнении артиста Эндре Семети. То он с горячностью выступает на собрании кооператива, отстаивая интересы своих «подопечных», то он возмущен, когда от него требуют какую-то нелепую, ненужную сводку,

«Мечта актрисы»

«Западная зона»

составление которой должно отнять уйму дорогого в страдную пору времени, и разносит по телефону председателя райсовета, то отчитывает незадачливых односельчан, поверивших Пернеци и бросивших работу, — во всех эпизодах мы видим живого человека, любящего свое дело, болеющего за интересы коллектива.

Жизненно правдивым выглядит и крестьянин Калман (артист Бела Барши). Поначалу, подчиняясь своей «воинственной» жене — сварливой тетке Рози, он тоже бросает работу в поле. Актер хорошо передает колебание Калмана: ему стыдно покидать работающих товарищей, но вместе с тем он боится пойти против председателя. И когда Калман говорит старику Гилице, что уходит с поля, мы видим, что он нарочитой развязностью пытается прикрыть свое замешательство. И вот, уже пропив часть денег, полученных от Пернеци за «колку дров», а точнее за подпись под жалобой на секретаря партийной организации, Калман сталкивается со стариком свиноводом, который гневно бросает ему в лицо: «Иуда!» Сомнения, которые и раньше так сильно

«Западная зона»

«Боевое крещение»

терзали Калмана, с новой силой одолевают его: он выливает на себя ведро воды, и, протрезвев, обрушивает весь гнев на тетку Рози, которая толкнула его на предательство товарищей. И уже в следующем эпизоде мы видим, как заплаканная Рози бежит на поле, подгоняемая Калманом.

Сочный образ тетки Рози создает актриса Марта Фонаи, ярко очерчивая характер своей героини — крикливой, вздорной женщины, которая будоражит односельчан и горой стоит за свои личные интересы, не думая о коллективе.

Успех фильма наряду с хорошим актерским ансамблем во многом определяет работа режиссера. В картине продуманы и интересно решены эпизоды, умело использованы детали, хорошо построены мизансцены, широко и умело применяется панорамирование. Внимание постановщика сосредоточено на том, чтобы наиболее полно донести до зрителей, как каждый раз по-новому воспринимают крестьяне происходящие в селе события, как меняется их сознание, как постепенно они прозревают и начинают понимать, что доверяли врагу.

«Новички на стадионе»

Уже в начале картины аппарат фиксирует внимание зрителей на галлерее людей, членов кооператива, которые по-разному реагируют на постигшее кооператив бедствие. Горечь и боль застыла на лицах большинства из них; некоторые злорадно ухмыляются — это еще не вступившие в артель крестьяне; открыто смеются кулацкие прихвостни...

От эпизода к эпизоду зритель настолько близко знакомится с этими людьми, что когда в финале снова панорама показывает одного за другим членов кооператива, только что окончивших уборку урожая и торжествующих победу, зрителю уже понятно, почему немного виновато, но радостно улыбается отец Юци старый Арендаш, раньше не веривший в силу кооператива, почему так сияют глаза Гилице, сумевшего укрепить веру крестьян в силу коллектива, почему пытается улыбнуться сквозь слезы тетка Рози...

Наряду с большими достоинствами фильма — его идейно-художественной целеустремленностью, вдумчивой и серьезной работой режиссера с актерами — в нем есть и недостатки.

Прежде всего не удались, получились недостаточно убедительными образы отрицательных персонажей.

Талантливый актер Ференц Бешшенеи, играющий председателя производственного кооператива Гашпара Пернеци, и Магда Олти, играющая его жену, вкладывают в создаваемые ими образы большое профессиональное мастерство.

Пернеци, этот на вид честный, пользующийся всеобщим уважением человек, скрывает, что жена его — дочь кулака, а шурин — бывший кулак. Поэтому, когда в результате халатности Пернеци гибнет часть урожая, он делает все, чтобы не допустить следствия, в результате которого открылись бы его связи с кулачеством. Но сам Пернеци — не кулак, и в минуту колебаний он решает открыть все крестьянам. Однако жена и ее брат угрозами и уговорами заставляют Пернеци отказаться от этой мысли. С глубоким проникновением в психологию образа передает актер, как меняется решение Пернеци: внешне он еще выражает сомнение, продолжая отрицательно покачивать головой, но видно, что внутренне он уже окончательно на стороне жены и ее брата.

В следующем эпизоде Пернеци, подчеркивая свой переход в лагерь врагов, открыто издевается над Гэндэчем, который пришел узнать у бывшего председателя, на каком основании тот обещал дополнительный паек членам кооператива во время уборочной кампании.

Но дальнейшего драматургического развития эти образы не получили, и актерам нечего было играть. Более того, вместо заслуженного наказания врагов в финале картины дается какое-то символически-комическое бегство с поля Пернеци и его жены. Это, конечно, несерьезно. Старое не уходит без отчаянного сопротивления, а классовую борьбу нельзя сводить к наивной символике.

Своеобразные по колориту пейзажи, которые снял оператор Дьердь Иллеш, отличаются высокими художественными достоинствами. Значительно слабее ночные сцены, в которых чувствуется недостаточное владение техникой освещения. Наряду с отлично снятыми кадрами есть и кадры, снятые неудачно, особенно в павильоне (в частности, сцена в клубе).

В ряде случаев допущена небрежность монтажных переходов и музыкальных стыков.

Фильм «Буря» поднимает большие и сложные вопросы социалистической перестройки сельского хозяйства в народной Венгрии. Эта картина — крупное событие в венгерском киноискусстве, свидетельство того, что метод социалистического реализма занимает прочные позиции в творчестве мастеров молодой кинематографии.

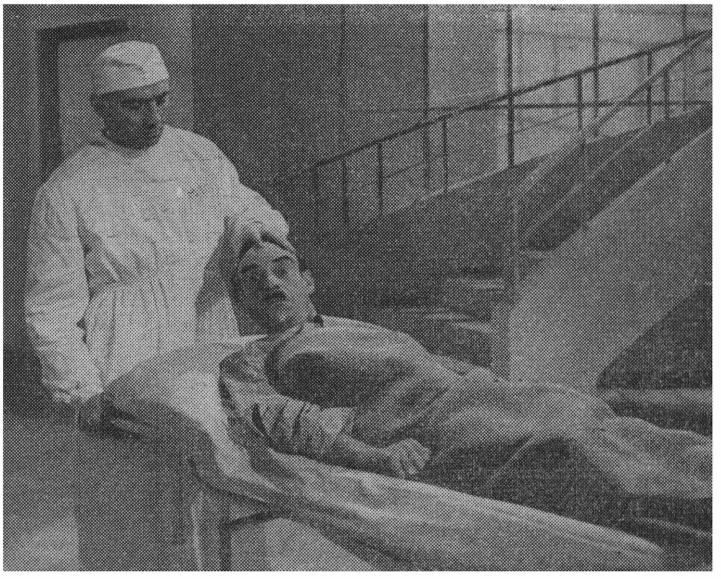
* * *

Значительный интерес представляет недавно демонстрировавшийся у нас кинофильм «Случай на ярмарке».

В основе сценария Дьердя Синатара «Случай на ярмарке» лежит сказка о Лудаше Мати — герое народного эпоса, воспетом известным поэтом Венгрии Михаем Фазекашем. Постановка осуществлена режиссерами Калманом Надашди и Ласло Раноди.

Рассказывая о том, как бедный крестьянский парень Мати Лудаш, олицетворяющий лучшие черты венгерского народа — мудрость, смелость, хитрость и юмор, в отместку за понесенное им несправедливое наказание поклялся трижды выпороть обидчика — своего помещика, и действительно выпорол; эта кинокомедия пользуется успехом и на своей родине и у зарубежного зрителя.

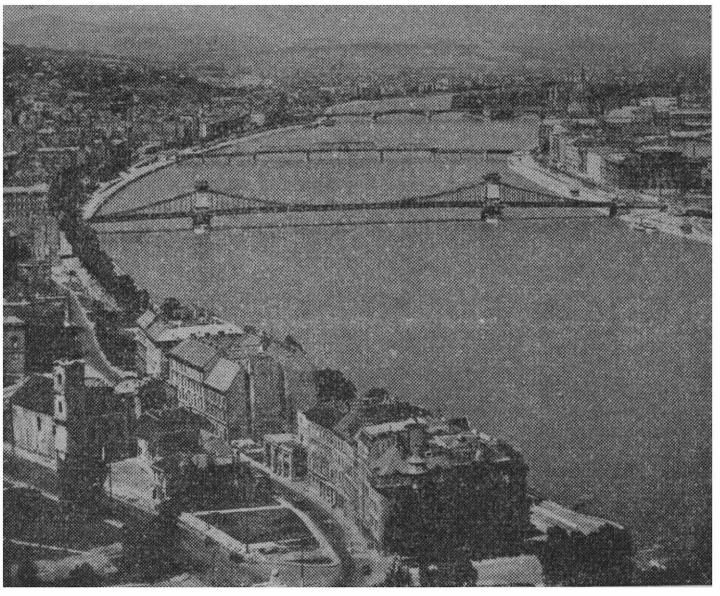
«Новички на стадионе»



Перед постановщиками стояла нелегкая задача. Поэму, образный строй которой выдержан в традициях сказочного народного творчества, нужно было переложить на реалистический язык кино и вместе с тем обобщить в образе главного героя Мати Лудаша наиболее типические черты венгерского народа. Кроме того, надо было создать произведение, которое исправляло бы ранее появлявшиеся в театрах инсценировки этой замечательной поэмы, в которых, как правило, извращалась идея первоисточника и проявлялась жалость к старику-помещику. Нужно было вернуть концепцию произведения к первоначальному авторскому замыслу. Надо сказать, что постановщики фильма успешно справились с этими задачами в результате правильной и точной художественной разработки образов. Помещик Дебреги показан как жестокий самодур и истязатель, и его наказание воспринимается как должное возмездие.

Успеху фильма «Случай на ярмарке» содействовало превосходное исполнение главной роли студентом театральной академии Имре Шоошем — выходцем из семьи кре-

«Новички на стадионе»



«Будапешт»

стьян-бедняков. Актер сумел показать в образе молодого крестьянского парня Мати Лудаша любимого героя крепостного крестьянства, народного мстителя, борца против гнета и произвола феодалов.

С большой силой убедительности звучат слова избитого до полусмерти Мати, которые он бросает в лицо самодуру-помещику: «Я, Мати Лудаш, трижды выпорю вас за это!» Испепеляющей ненавистью горят глаза Мати. И зрителю вполне понятно, почему такой страх охватывает при этих словах всесильного помещика Дебреги.

Исполнение артистом Имре Шоошем роли Мати Лудаша отмечено на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1950 году как лучшая актерская работа.

Актриса Тереза Хорват, вышедшая также из бедной крестьянской семьи, очень удачно сыграла роль крепостной девушки Пирош, невесты Мати.

Мати Лудаш, Пирош, гайдук Гергель (артист Янош Гербе) и крестьяне показаны в картине с большой теплотой.

По-иному обрисованы угнетатели, их жизнь и быт. В остро сатирической форме

«Будапешт»

«Венгерские мелодии»

показаны Дебреги, его дочь, гувернантка и жених дочери. Здесь краски авторов полны гнева и сарказма.

Следует отметить, однако, что в отдельных эпизодах авторы отклоняются от стиля народной комедии и переходят к неоправданной буффонаде. Имеются некоторые длинноты, особенно в начале фильма. Оператор Барнабаш Хедьи не всегда удачно справляется с цветом.

«Случай на ярмарке» — интересный и в основном удавшийся опыт экранизации веселой народной комедии.

Венгерские кинематографисты в ряде своих произведений уделяют должное внимание героическому прошлому народа, его борьбе против Австро-Венгерской монархии за свободу и независимость своей родины, за национальную культуру.

К таким произведениям относится фильм «Венгерские мелодии». Творческому коллективу, создавшему этот фильм под руководством режиссера Мартона Келети, удалось с большой художественной силой рассказать о жизни и творчестве основоположника венгерской национальной оперы, одно-

«Венгерские мелодии»

«В одном универмаге»

го из крупнейших венгерских музыкантов — Ференца Эркеля.

Самой большой заслугой авторов фильма является то, что жизнь композитора весьма удачно показана в гармоническом единстве с венгерским революционным движением.

Актер Шандор Печи сумел найти простые и скромные выразительные средства для раскрытия образа Эркеля — поначалу нерешительного и колеблющегося в поисках истинного своего призвания, впоследствии ставшего революционером. Каждое движение актера, каждое его слово проникнуто глубоким смыслом.

Особенно ярко проявилась сильная эмоциональная натура Эркеля в созданных им первых венгерских операх, сюжеты которых взяты из жизни народа. С интересом смотрятся в фильме эти произведения: «Мария Батори», «Ласло Гуниади», «Дьердь Дожа» и самая революционная из них «Банк бан».

Авторы сценария Иштван Бекеффи, Габор Турзо и режиссер фильма Мартон Келети показали каждую оперу в удачно отобранных фрагментах, дающих достаточно полное представление о творчестве Эркеля. Он стремился в своих операх, мелодические основы которых коренились в национальной музыке, выразить мечты и чаяния, радость и горе венгерского народа. Песни Эркеля, особенно его «Гимн нации», пользовались широкой популярностью в народе в период революции 1848 года.

«Венгерские мелодии» — крупное произведение венгерского киноискусства, которому заслуженно была присуждена премия на VII Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1952 году.

В 1953 году закончен производством фильм «Восстало море», рассказывающий о венгерской революции 1848 года и ее героях. Основным его достоинством является правдивый показ борьбы венгерского народа за свою свободу и независимость.

Большое место занимает в фильме Шандор Петефи — замечательный народный поэт-революционер, не только пером, но и с оружием в руках отстаивавший свободу родины, и его друг генерал Бэм — польский революционер, боровшийся против общих врагов венгерского и польского народа — династии Габсбургов.

Актер Янош Гербе, знакомый советскому зрителю по кинокартине «Честь и слава», создал правдивый образ Петефи — простого, стойкого и мужественного героя, теснными узами связанного с народом.

Талантливо и мастерски воссоздал образ польского генерала Бэма заслуженный артист Венгерской Народной Республики Золтан Маклари. В его исполнении Бэм — умный, требовательный генерал и вместе с тем чуткий и простой в обращении с солдатами человек.

Менее удачно разработаны драматургом другие действующие лица. Иные из них вовсе не запоминаются.

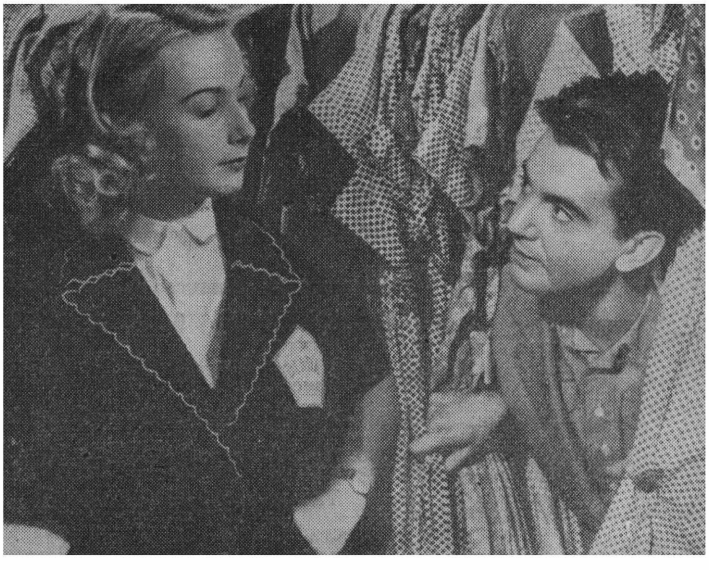
С большим профессиональным мастерством поставлены и сняты батальные сцены и эпизоды в лагере восставших.

«В одном универмаге»

Недостатком фильма является то, что авторы строго ограничили себя хронологической последовательностью изложения. Это во многом притупляет остроту драматургии, ведет к фрагментарности построения, к затянутости развития действия, к снижению занимательности. Фильм во многом выиграл бы, если бы сценарист Дьюла Ийеш и режиссер Калман Надашди не связывали себя обязательством педантично воспроизводить хронологию событий, а пошли по пути идейно-художественного обобщения основных проблем революции 1848 года.

Венгерские киноработники упорно и настойчиво работают над созданием комедий на современные темы. После «Мишки-аристократа», «Яники» и других в прошлом году была выпущена новая комедия «В одном универмаге» с участием известного и любимого зрителем актера Калмана Латабара.

Этот фильм остроумно и увлекательно рассказывает о новых людях, рождаемых новым общественным строем, о силе и крепости молодой народной республики. В сатирической форме фильм разоблачает реак-



«В одном универмаге»

ционные и спекулятивные элементы, сеющие панику.

Заслуживает также внимания короткометражная кинокомедия «Месть брака», рассказывающая о забавных приключениях молодого бракодела.

Новые кинокомедии знаменуют собой дальнейший шаг вперед по пути социалистического реализма. Они по-настоящему веселы и привлекают жизненной правдой выведенных в них образов людей современной Венгрии.

Значительных успехов добилось венгерское киноискусство и в создании документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Ведется работа и в области стереоскопического кино.

Профессиональной зрелостью отличается документальная кинокартина «Будапешт». Это содержательный рассказ о сложной, многообразной жизни венгерской столицы, с большой любовью передающий поэтическое своеобразие города и его окрестностей. Фильм поставлен молодым режиссером Илоной Колонич по сценарию Миклоша Корода и Шандора Лештяна. Следует отметить прекрасную операторскую работу Хильде Бранта.

О высоком уровне венгерской научно-популярной кинематографии свидетельствует поставленный Абришем Базилидес и снятый оператором Лайошем Ванча фильм о классике венгерской живописи Михае Мункачи.

Последовательно демонстрируя произведения родоначальника критического реализма в венгерском изобразительном искусстве, останавливая внимание на отдельных, наиболее характерных деталях его работ, авторы фильма показывают, как этот художник — истинный сын своего народа, человек с прогрессивными убеждениями — всей своей жизнью, глубоким идейным содержанием своих картин выступал против несправедливости, царившей в обществе его эпохи. Выходец из среды трудового народа, он знает горе и страдания простых людей и посвящает им свои полотна. Художник социального протеста, Мункачи в картине «Забастовка» отражает нарастающее движение пролетариата.

Постановщики фильма сумели достаточно полно раскрыть значение творчества замечательного художника и передать на экране идейное и художественное богатство его произведений.

* * *

Венгерское киноискусство переживает период большого творческого роста. Следует пожелать его мастерам дальнейших успехов в их благородном стремлении служить интересам своего народа.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ

Оформление худ. М. М. Милославского

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33

Ш 04563. Сдано в производство 26/VI 1953 г. Подписано к печати 6/VIII 1953 г. Формат бумаги 70×108 1/18. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 10,85. Тираж 11.000 экз. Зак. 1258.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.